عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

المجلد السابع والعشرون - العدد الأول - يوليو/سبتمبر ١٩٩٨

في الأدب والفن

- إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي
- تلقي «رولان بارت» في الخطاب العربي النقدي
- ثنائية النص، قراءة في رثائية مالك بن الريب
- العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن
- لغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي
- الجدل النقدي والإبداعي في ملفات السينما المصرية

آفاق نقدية

- تنمية الثقافة العلمية
- أهمية التنشيط الثقافي والاجتماعي في تأطير الأطفال والشباب
- مكانة الإنسان في الكون
- الرازي، فخر الإسلام و«جالينوس العرب»

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد السابع والعشرون - العدد الأول - يوليو/سبتمبر ١٩٩٨

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت

مجلة فكرية محكمة،تهتم بنشر الدراسات والبحـوث المتسمة بالأصـالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.

قواعد النشر بالمجلة:

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات ــ والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

١ـ أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.

٢ ـ أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.

٣ ـ يتراوح طول البحث أو الدراسة مابين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة و ١٦,٠٠٠ ألف كلمة.

٤ ـ تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

٥ ـ تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.

٦ ـ البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

٧ ــ تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

● *الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.*

ترسل البحوث والدراسات باسم: الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: ٢٣٩٩٦ الصفاة ١٣١٠٠ الكويت ـ فاكس : ٢٤٣١٢٢٩.

المحتويــات

في الأدب والفن

صفحة

آفاق نقدية

تمهيد

بمجموعة منوعة من الدراسات «في الأدب والفن»، تبدأ أعداد المجلد السابع والعشرين من «عالم الفكر»، والذي ستشتمل أعداده الثلاثة الأخرى (أكتوبر ٩٨، يناير ٩٩، أبريل ٩٩) على محاور ثلاثة حول «العمارة والموسيقى في العالم العربي» و«المجتمع المدني في العالم العربي، قضايا وإشكاليات» و«ابن رشد بين عصرين، قراءة نقدية».

وسوف يهتم المحور الأول بتناول القضايا التي تواجه الفكر المعماري العربي المعاصر، وإشكاليات التحديث والتأصيل في التجارب المعمارية المعاصرة في البلدان العربية، وتجليات الاغتراب في العمران العربي المعاصر، وغير ذلك من قضايا وإشكاليات الإبداع المعماري العربي الحديث.

أما المحور الثاني فيتناول القضايا المتعلقة بأوضاع المجتمع المدني وإشكاليات تطوره في ضوء تجارب المجتمعات العربية المعاصرة، وطبيعة العلاقات بين معوقات نمو مؤسسات المجتمع المدني العربي وإشكاليات التحول الديمقراطي وحقوق الإنسان والتنمية الثقافية والركود السياسي الحزبي، فضلا عن قضايا العلاقة بين مسار تطور المجتمع المدني وتردي الأداء الإعلامي والتعليمي الخاضع لسيطرة الدولة، وأوضاع المرأة العربية وموقع الحركات النسوية في إطار الحركة الصاعدة لمؤسسات المجتمع المدني، وإشكاليات العلاقة بين القبيلة والمجتمع المدني، والآفاق المستقبلية لحركة مؤسسات المجتمع المدني العربية.

وفي المحور الثالث «ابن رشد بين عصرين، قراءة نقدية» تناقش نخبة من المفكرين والباحثين العرب موقع الفكر الرشدي في الإنجاز الفلسفي الإسلامي، والأسس المعرفية للفقه الرشدي، ومعالم الجدة في قراءة ابن رشد للفلسفة اليونانية، ونظرية العقل بين ابن رشد والغزالي، والحس النقدي عند ابن رشد، والفيلسوف والمجتمع في الفكر الرشدي، وصورة ابن رشد في مرآة الفكر الفرنسي المعاصر، والتراثي والحداثي في الفلسفة الرشدية، والعديد من الموضوعات الأخرى.

وقبل أن نترك القارىء لصفحات هذا العدد نود أن ننوه مجددا إلى الارتقاء بمستوى عطاء هذه المجلة إلى آفاق تواكب مستجدات عالم القرن الحادي والعشرين ومتطلبات التفاعل المستمر معها سيتعزز بجهد وعطاء المفكرين والمثقفين في كل أنحاء عالمنا العربي. فدراساتهم واجتهاداتهم النظرية والنقدية هي الشرط الفاعل لتجدد هذه المجلة ولحيوية إسهامها.

رئيس التحرير

في الأدب والفن

- إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي
- تلقي «رولان بارت» في الخطاب العربي النقدي
- ثنائية النص ، قراءة في رثائية مالك ابن الريب
- العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن
- لغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي
- الجدل النقدي والإبداعي في ملفات السينما المصرية

إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي

د. عبد العالي بوطيب*

لا أحد يجادل اليوم في الأهمية القصوى التي بدأت تحظى بها المناهج في الدراسات النقدية المعاصرة، لا باعتبارها (مفتاح التحكم في كل بحث، ونجوع كل دراسة)[1]، وإنما لكونها - بالإضافة لذلك- الأداة المساعدة على استنطاق القضايا، وفهم حقيقة الأشياء، حيث (إن قدرتنا على الابداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ، ومن دون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلاتجيب).[2]

ولعل هذا ما جعل الاهتمام بها يتزايد في الأوساط النقدية والفكرية، الغربية والعربية، على حد سواء، كما تعكس ذلك بجلاء كثرة الدراسات واللقاءات العلمية المتمحورة حولها، في محاولة لضبط أبعادها، وتحديد شروط الاستفادة منها.

---

* كلية الآداب، مكناس ـ المملكة المغربية

ولما كانت الأسئلة المواكبة لدراسة هذه القضية كثيرة ومتشعبة، بعضها يمس علاقة المناهج بالموضوعات المدروسة والأهداف المتوخاة منها، وبعضها الآخر يخص حجم مساهمة المناهج في العملية النقدية، وهامش تدخل الفعل البشري فيها، إلى غير ذلك من الأسئلة الحساسة الصعبة الأخرى المصاحبة لهذه الممارسة المعرفية بوجه عام، مما يصعب الإحاطة به في مناسبة علمية ضيقة كهاته، فقد ارتأينا حصر حديثنا هنا في جانب خاص من هذه المسألة، نعتقد أنه على قدر كبير من الأهمية والخطورة، لارتباطه اللصيق بما تعرفه ممارساتنا النقدية الحالية، في كثير من الأحيان، من تهافت أعمى على المناهج النقدية الغربية، دون وعي بحجم المخاطر الممكنة المترتبة على مثل هذا الترامي على أدوات إجرائية غربية المنبت، وتطبيقها بشكل آلي على أعمال إبداعية عربية غريبة عنها، مما يكون سببا في تشويهها حينا، واختزالها أحيانا كثيرة أخرى.

ولإضفاء الصبغة التمثيلية على دراستنا هاته، وإخراجها من دائرة الطرح المجرد الفاقد للسند المادي الملموس، اخترنا كما هو واضح من العنوان، أن يكون النقد الروائي العربي فضاء عمليا لتناول هذه القضية، ومساءلتها في محاولة لتجلية أبعادها وخفاياها، وتحديد سلبياتها ومخاطرها، اختيار يجد تبريره في عدة أسباب - ذاتية وموضوعية - نكتفي هنا بذكر واحد منها - نعتبره أساسيا - وهو أن الرواية، كما هو معلوم، لون تعبيري غربي دخل البلاد العربية حديثا، مع بداية هذا القرن. إثر اتصال الشرق بالغرب، وما تولد عنه من تفاعل حضاري كبير، كان من نتائجه الواضحة تعرف العرب على بعض الأجناس الأدبية الغربية كالرواية والمسرح وغيرهما، كما يجمع على ذلك أغلب الباحثين (من الحقائق المسلم بها في الأدب العربي الحديث(...) أن فن الرواية قام في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها. ومع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القراء، تحت تأثير الآداب الغربية، وأكد بعضهم أن هذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر، سواء عن طريق السفر إلى أوروبا- وخاصة فرنسا وانجلترا- في بعثات تعليمية، أو عن طريق قراءة المؤلفات الغربية في لغتها الأصلية، أو عن طريق ترجمات للآثار الغربية).(٣) وإن كان البعض لا ينفي وجود بعض الإرهاصات السردية، أو مايسميه بالأشكال ما قبل الروائية، عن تراثنا العربي القديم كالمقامات والتراجم والأخبار... إلخ. مما لا يسمح -مع ذلك- بالادعاء بعروبة أصول الكتابة الروائية، وإن كان يعتبر عنصرا أساسيا في

محاولات تأصيلها، وإضفاء الصبغة المحلية الخاصة عليها (من التعسف القول إن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين، أو في نهاية القرن التاسع عشر من لاشيء، إذ انها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة في القص، فما من شك في أن الأدب العربي عرف فن القص من قديم العصور، من ملاحم وقصص شعبي ومقامات)[٤] وبما أن وجود النقد عادة مايرتهن بوجود الأدب، باعتبار العلاقة التلازمية المتينة القائمة بينهما، لدرجة يستحيل معها تصور وجود الأول دون الثاني، والعكس صحيح، مما أدى ببعض المنظرين لتعريفه بكونه خطابا فوق خطاب أو ميتالغة. وهم يقصدون بذلك تبعيته المطلقة للخطاب الإبداعي الأول، وتموقعه الزمني بعده (فالناقد، كما قال بارت، يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحما للعلامات).[٥]

وهو ما يعني بعبارة أخرى (أن النقد ليس ملحقا سطحيا للأدب، وإنما هو قرينه الضروري)[٦] كما يرى تودوروف.

مما يسمح لنا بالقول، تأسيسا على ذلك، إن العرب لم يعرفوا النقد الروائي كذلك، إلا في مرحلة متأخرة، مزامنة تاريخيا لمرحلة معرفتهم بالرواية، مادام يستحيل تصور وجود نقد روائي في غياب وجود الرواية ذاتها.

وأن التراث العربي الأصيل لا يمتلك في هذا المجال، زادا معرفيا حقيقيا، يمكن أن يشكل خلفية معرفية صلبة لقيام ممارسة نقدية خلاقة، خلافا لما هو عليه الحال في مجالات معرفية وإبداعية أخرى، كالشعر مثلا، التي تعد بمثابة الدعائم الأساسية لمقومات الثقافة العربية الأصيلة، حيث يجد الباحث نفسه محاصرا بركام هائل ومتنوع من الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية الرصينة، تجعله في شبه اكتفاء ذاتي عن معارف الشعوب والحضارات الأخرى، مهما عظمت، وهذا ما يفسر في اعتقادي، الانجذاب المطلق للناقد الروائي العربي نحو المنجزات النظرية الغربية وتهافته عليها، دون تمعن أحيانا، باعتبارها تشكل الرافد المعرفي الوحيد المتاح له لمسايرة التطورات الحاصلة في هذا المجال (إن نقد الرواية لايمتلك جذورا في التراث النقدي العربي الغزير والمتنوع في مجال دراسة الشعر وقضاياه، ولذلك كان على الناقد العربي، إن شاء متابعة هذا الجنس الأدبي الحديث الذي نشأ وتطور واستجاب لواقع المجتمع العربي، أن يلتفت أساسا إلى النقد الأوروبي، ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه

كأدوات نظرية وإجرائية لمقاربة الأعمال الروائية العربية)[٧]. وما غزارة الإحالات على المراجع الغربية، المترجمة والأصلية، التي تزخر بها أغلب الدراسات النقدية الروائية العربية، إلا دليل على ذلك، مما يعكس درجة الانفتاح القصوى على الثقافات الغربية التي يمر بها الفكر العربي، في محاولة لسد الفراغ المعرفي الذي يستشعره في بعض الميادين الثقافية. ومن بينها طبعا النقد الروائي موضوع حديثنا حاليا، إلا أنه إذا كان لهذه الحالة ما يبررها باعتبار الخصاص المعرفي العربي الحاصل في هذا المجال، بالإضافة طبعا لمشروعية الاستفادة من التجارب والخبرات المعرفية للأمم الأخرى، باعتبارها تشكل تراثا إنسانيا عاما لاحق لأحد في فرض وصايته المطلقة عليه (إن تلك المناهج العلمية ملك مشاع، وإنجاز إنساني للجميع، ولعل من لم يسهم في تشكيلها أشد حاجة إليها ممن توفرت لديه العوامل لإنضاجها وبلورتها).[٨] فإن هذا مع ذلك، لايبرر، بأي حال من الأحوال، وضعية الانفتاح اللامشروط على الثقافة الغربية في غياب استراتيجية مضبوطة ومحددة من شأنها مراقبة هذه العملية، ومساعدتنا على تجاوز سلبياتها، وتوفير شروط الاستفادة منها استفادة حقيقية تحفظ هويتها وكياننا، وتحمينا من الوقوع في مطبّات الاستلاب والتبعية، خصوصا إذا علمنا أن هذه المعارف المستقدمة من الغرب، ومن بينها طبعا مناهج الدراسة الروائية، لا تمتلك صفة الإطلاقية، وليست متعالية عن خصوصيات المراحل التاريخية التي أوجدتها، مما يكسبها كفاية إجرائية لامحدودة، زمنيا ومكانيا، تصبح معها قادرة على تجاوز كل الاختلافات الموجودة بين بيئات نشأتها وبيئات توظيفها، دون المساس بخصوصية الأعمال الروائية المسخرة لدراستها في المجتمعات الجديدة، وهو ما يعني- بعبارة أخرى- أن التهافت الأعمى على هذه المناهج الغربية، كيفما كانت قيمتها العلمية، ودرجة فاعليتها الإجرائية، من شأنه إلحاق أكبر الأضرار بالبيئات المستقبلة لها، ما لم ترفق عملية استقدامها بشروط محددة ضمن استراتيجية واضحة ومضبوطة، تدخل في اعتبارها حجم المسافة التاريخية والحضارية الفاصلة بين البيئتين، وتحاول من خلالها في الوقت ذاته، ملاءمة هذه المعارف المستوردة وخصوصيات البيئات المستقبلة، المخالفة، بالضرورة لخصوصيات البيئات المصدِّرة، علماً منًّا بأن (ما يجمع بين هذه المذاهب هو كونها وليدة حضارة أجنبية، إذ هي عصارة ما انتجته أمم شرقية وغربية، غريبة عن تاريخنا وحضارتنا في مسيرتها الطويلة عبر تفاعلات عدة، ومهما يقال عن علمية بعض هذه المناهج، وعن عدم اتسامها بناء على ذلك بطابع حضاري خاص، فإنها تخفي أبعادا ايديولوجية، لا يمكن إنكارها).[٩]

لذلك، وفي غياب هـذا الوعي النقدي القائم على إدراك الفوارق بين الأوضاع[١٠]، على حد تعبير إدوارد سعيد، يفقـد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية كظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات، ليصبح اختراقا فكريا يطمس هوية الأنا، ويكرِّس تبعيتها للآخر، كأخطر مظهر من مظاهر الاستعمار الثقافي الجديد. متناسين أنه (لكي ننفتح لابد أن نكون أولا)[١١]. وكما قال الحكيم الهندي طاغور: (إنني على استعداد لأن أفتح نوافذي في وجه جميع الرياح، لكن شريطة ألاتقتلعني هذه الرياح من مكاني).[١٢] وعليه، فإذا كان الفراغ المعرفي الذي يستشعره الناقد الروائي العربي في تراثنا الأصيل، يحتم عليه، بالضرورة، الانفتاح على الغرب للاستفادة من منجزاته العلمية الرائدة في هذا المجال، فإن هذا ينبغي - مع ذلك- ألاّ ينسيه خصوصيته الحضارية، وتاريخه المتميز، وما يشكلانه من حواجز تحول دون النقل الحرفي لهذه المناهج والمفاهيم الغربية، وتوظيفها بشكل آلي على نصوصنا الروائية العربية، وكأنها مسلمات، مما يستوجب منه الحرص والحذر الشديدين في التعامل مع هذه المعارف، باعتبارها معارف الأغيار، بكل ماتحمله هذه الكلمة من دلالات وأبعاد حضارية وثقافية وتاريخيـة، مـن شـأن التغافل عـنها إيقاعنا في الاستلاب الفكري البغيض، بدعوى مواكبة التطور، أو ما يعرف بالحداثة، علمـا بأن الحداثة الحقيقية لا تعني بالضرورة إضاعة الكيان، وإذابة الذات في الآخر، بقدر ما تتطلب المحافظة على الهوية والتميز باعتبارهما شرطا ولوج الحداثة الفعلية من بابها الواسع، وبأقل تكلفة ممكنة (لسنا ننكر مبدئيا هذا النزوع الحداثي، وهذا الشوق الجامح إلى الانخراط في الأزمنة الحديثة، والانسياق مع تيار العصر الهادر، فذلك دليل على حيوية الفكر العربي، وضيقه بالقوالب الجاهزة(...) لكن الطقوس والأشكال التي مورست بها هذه الحداثة (...) في كثير من الحالات، تطرح جملة من التحفظات والتساؤلات، وتدعو إلى إعادة النظر في مقولة الحداثة لأجل تمحيصها وترشيدها).[١٣]

ولعل من أبرز مظاهر سلبيات هذا التعامل الحداثي المتهافت مع المناهج النقدية الروائية الغربية نظرته الاختزالية لها، واعتبارها مجرد خطوات إجرائية مفصولة كليا عن أي خلفية ابستمولوجية مؤطرة لها، مما سهل توظيفها بشكل مشوَّه أفقدها الكثير من طاقاتها الإجرائية وأبعادها المعرفية، ناسين أو متناسين، أن هذا المستوى في المناهج لا يشكل سوى مظهرها

السطحي المرئي فقط. وأن جذوره العميقة تمتد لترتبط برؤية فكرية لا مرئية تشكل قاعدته المعرفية، التي من دونها يفقد المنهج كلَّ قوته وفاعليته، ليتحول في الأخير لجملة خطوات إجرائية باهتة وفاقدة لكل حياة، من شأنها الإساءة للممارسة النقدية وتحريفها عن أبعادها ومراميها الحقيقية، أكثر مما يسهم في تجميلها وإغنائها، خلافا لما قد يعتقد الكثيرون (فكل منهج يصدر عن رؤية(...) إما صراحة وإما ضمنا، والوعي بأبعاد الرؤية شرط ضروري لاستعمال المنهج استعمالا سليما مثمرا(...) الرؤية تؤطر المنهج، وتحدد له أفقه وأبعاده، والمنهج يغني الرؤية ويصححها)[(١٤)] نفس الرأي تقريبا عبر عنه باحث آخر قائلا: (لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها.

هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، اقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج، ولكن هناك جانب آخر غير مرئي، باعتبار المنهج أولا وقبل كل شيء وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة.

من هذين الجانبين : المرئي واللامرئي يتكون المنهج، أي منهج صحيح، من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة)[(١٥)].

هذا التغييب، الواعي حينا، واللاواعي أحيانا كثيرة أخرى، للخلفية المعرفية العميقة الضابطة والموجهة للمنهج في ممارساتنا النقدية الروائية، هو ما أضفى عليها نوعا من السطحية واليسر، حولاها لمجرد تطبيقات آلية لخطوات إجرائية عادية، لا تتطلب أي مجهود فكري يتجاوز نطاق المهارة العملية، ليطال مجال طرح الإشكاليات الأساسية الكبرى والحساسة المرتبطة بحقيقة هذه المناهج التاريخية والحضارية في علاقاتها بواقعنا الراهن. وما تستوجبه من تعديلات عميقة لجعلها ملائمة ومفيدة في واقعها الجديد.

لهذا، فلا غرابة إذا ما وجدناها، في مجملها، باهتة متشابهة لا تختلف فيما بينها إلا من حيث تنوع النصوص الروائية المدروسة، واختلاف درجات مهارة كل ناقد في توظيف المنهج المعتمد، لاأقل ولا أكثر، بحكم انجذابها لنموذج منهجي غربي واحد، يشكل قاعدتها المعرفية المشتركة، المأخوذة بسحرها، الغارقة في بحور إغوائها، لدرجة يصعب عليها معها التحرر من

سلطتها، لتركب سحر مغامرة الخلق والتجديد، المفضية حتما لفضاء التميز والتقدم والمساهمة في تطوير المسار الحضاري الإنساني، بدل الخضوع لرتابة الاجترار والتكرار الرامية لتكريس هيمنة المشروع الحضاري الواحد، وبالتالي الإبقاء على التبعية والتقليد، باعتبارهما أنجع سلاح لعرقلة مسيرات تقدم الشعوب، وإفشال مخططاتها الهادفة للاستقلال والتحرر والنهضة. فالتقليد، كان دائما ولا يزال، وسيلة هيمنة وتركيع، لا أداة تقدم وتحرر، ما دام يحكم على المقلِّد بالبقاء تحت رحمة النموذج المقلَّد، كالظل لا يفارقه، ولا يستطيع الفكاك من عبوديته، حلمه الكبير والمستحيل في الوقت ذاته، أن يصبح ذات يوم هذا الآخر - النموذج، ولتبقى كل محاولة جديدة في هذا الاتجاه بمثابة خطوة إضافية على طريق تعميق التبعية للآخر والذوبان فيه،وكما قال أحد الباحثين بحق : (التقليد لا يجعل من الإنسان إنسانا. لا يخلو التقليد من مفارقة : فالمقلِّد يريد أن يحاكي، أن يكون مثلا، لكنه لا يعمل في النهاية، إلا على تعيين انفصاله، إنه لا يعيد ويكرر إلا ما ليس هو، والمثل ليس هوية على الإطلاق).(١٦) ولعل هذا ما يفسر في اعتقادي هيمنة صيغة المقارنة كمنهجية دراسية على أغلب الأبحاث العربية المنجزة في مجال نقد النقد الروائي، حيث نلاحظ اهتماما مكثفا برصد الاختلافات الموجودة بين النماذج العربية وأصولها الغربية، على المستويين النظري والتطبيقي، في محاولة لضبط درجات تمثل الناقد الروائي العربي لهذه المناهج الغربية، وكأنه طالب يمتحن فيما تلقاه من دروس عن أساتذته الغربيين. والشاطر من استطاع تحقيق أكبر قدر من الانصهار في الآخر، والذوبان فيه، أو تحوَّل بكل بساطة (لخواجة عارف بأفكار الغير)(١٧) على حد تعبير إلياس خوري في (الذاكرة المفقودة)، خصوصا بعدما أصبح نقاد النقد الروائي عندنا يصنفون التجارب العربية في ضوء أصولها الغربية، مصادرين بذلك أحقية الذات في التمايز والاختلاف، والاجتهاد، كما تبين ذلك الخلاصات التي انتهى إليها أحدهم من دراسته، يقول: (أما ما استنتجناه، ونحن ندرس هذه التجارب النقدية هو أن النقد العربي قد استضاء بنظريات ومناهج النقد الغربي، غير أنه لم يحسن الاستضاءة، فجاءت تحليلاته عبارة عن بنيويات أخرى أقل مستوى من البنيويات الغربية).(١٨) نفس الرأى تقريبا عبر عنه ناقد آخر، مع اختلاف طفيف طبعا فيما يخص أسباب تفسير هذا القصور، يقول : (لكن ظاهرة التصرف في المناهج الغربية واضحة، فلا نجد اتباعا كليا لتلك المناهج، وإنما استلهم نقادنا مبادئها العامة(...) ولعل هذه الظاهرة تجعل نقدنا اللساني يتسم بالسطحية).(١٩)

ومهما اختلفت وتنوعت مآخذ هولاء الدارسين وملاحظاتهم بخصوص ممارساتنا النقدية الروائية هاته، فإنها تظل، مع ذلك، في اعتقادي جزئية وهامشية، لا تلامس جوهر الإشكال، بقدر ما تنشغل بمضاعفاته السلبية الشكلية فقط، مكرسة في الوقت ذاته هيمنة النموذج الغربي، باعتباره المعيار النقدي الوحيد الذي تقاس عليه باقي التجارب الأخرى، رغم اختلاف الظروف التاريخية والحضارية، وبذلك تعطي الأولوية للذاكرة على العقل، وللتقليد على الخلق، خلافا لما تنشده في شعاراتها اليومية، مما يكشف عن مفارقة رهيبة في التفكير العربي بين الغاية والوسيلة، بين الشعار والاستراتيجية، كما لاحظ ذلك خلدون الشمعة في كتابه «المنهج والمصطلح» قائلا: (المفجع في الحياة الفكرية العربية، كما تتجلى في بنيتها النقدية المركزية، أنها لاتزال نتاجا تلقائيا للتلقين. المفجع أنها تريد أن تتعلم الديمقراطية بطرق ديكتاتورية، ولهذا فهي إذ تحتفي بالعقل احتفاء عاطفيا غير عقلاني، إنما تغفل ضرورة بلورة - العقل/ الأداة - أو ما يمكن أن أدعوه لغة النقد الأدبي)[٢٠] ويضيف قائلا: (ذلكم هو الشأن في علاقة الجزء الأعظم من النقد الأدبي في ثقافتنا العربية المعاصرة بالفكر النقدي الحديث، إن هذه العلاقة تقوم على أساس من التلقين الحرفي(..) إنه يقوم بدور الببغاء المقلد فقط)[٢١]. وهو ما يزيد طبعا في تعميق الإحساس بالنقص لدى الناقد العربي، ويدفعه بالتالي لبذل المزيد من التنازلات والجهد لتمثل النموذج المنهجي الغربي حرفيا، دون تعديل، ولو كان ذلك على حساب النصوص الروائية العربية المدروسة، همّه الوحيد في ذلك امتلاك منهج غربي يساعده على تسلق درجات الحداثة النقدية، واحتلال مكانة متقدمة فيها، بغض النظر عمّا إذا كان هذا المنهج ملائما أو غير ملائم لواقعنا، ولخصوصيات أعمالنا الروائية المدروسة. مما يضفي في النهاية على ممارساتنا النقدية صبغة اختزالية، غالبا ماتذهب الأعمال الروائية ضحيتها، حيث تتحول لفضاء لإظهار كفاية المنهج الإجرائية، وبذلك تصبح النصوص في خدمة المنهج، لا العكس، كما تقضي بذلك الأعراف العلمية، مما يكون سببا في سقوط وإخفاق هذه الممارسات النقدية المتهافتة، وما أكثرها في عالمنا العربي: (فالناقد الذي يتقيد بعروض نظرية دقيقة وصارمة، ويسعى إلى تطبيقها على النص بطريقة وفية لاأثر فيها للمرونة(...) يكون مهددا بالإخفاق في كل خطوة يخطوها).[٢٢] لهذا اعتقد أنه إذا كان الانفتاح على الثقافة الغربية، أمرا مشروعا، وحاجة ملحة يفرضها الخصاص المعرفي الذي نعاني منه في هذا المجال، فلا أقل من تقنينه وضبط شروطه، لتحصين الممارسة النقدية الروائية من آفاته، وجعلها أكثر

فاعلية مما هي عليه الآن، وفي هذا الإطار اعتقد أن أفضل وسيلة لتحقيق ذلك، إنما تكمن فيما أسميته في العنوان، بعملية تأصيل هذه المناهج الغربية المستعملة، في محاولة لجعلها ملائمة لخصوصيات الواقع العربي ونصوصه الروائية ذات المواصفات الإبداعية والفكرية المتميزة، لما فيه مصلحة الممارسة النقدية خاصة، والحركة الثقافية العربية بوجه عام، علما بأن الاستفادة الحقيقية والفعالة من هذه المناهج المستوردة (لا تكون بنقلها وتكرارها، أو بوضعها قيد الاستعمال في سوق النقد الأدبي العربي، بل بإعادة إنتاجها بالشغل على النص الأدبي العربي)(٢٣) كما تقول يمنى العيد، فما معنى أن نستعير المناهج، ونتحدث عن الاتجاهات والمذاهب النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها، أي نعجز عن قراءتها في سياق مشكلتنا التاريخية- الراهنة، والتعريب ليس ترجمة للنصوص، بل هو وضع لها في سياق مشكلتنا الثقافية(٢٤). وهو مالا يتأتى في اعتقادي، إلا عن طريق التأصيل بالمفهوم التاريخاني للكلمة، بعيدا عن المعنى الفولكلوري القائم على إلصاق علامة خاصة مميزة للحضارة العربية بهذا المنتوج الثقافي أو ذاك لإضفاء الصبغة القومية عليه، مما لا يعدو أن يكون مجرد تمويه شكلي لا يتجاوز المستوى السطحي للمسألة، ولا يغير بالتالي من واقع الأمر شيئا، إن التأصيل كما نفهمه ليس معطى جاهزا، ولاسمة حضارية قارة مرتبطة بمرحلة تاريخية محددة، بقدر ما هو رؤية تاريخانية تقوم على دراسة متأنية ومعمقة للتراث النقدي الغربي المستورد، لفرز الطالح منه من الصالح، وتكييف هذا الأخير لمواصفاتنا التاريخية والحضارية الخاصة، بما يضمن لنا الاستفادة الفعالة والإيجابية من جهة، ويوفر لنا، من جهة أخرى، فرص المساهمة الخلاقة في تطويره، بعيدا عن كل تبعية فكرية أو استلاب حضاري، وهو بهذا كله يشكل : (الشرط الضروري لتأصيل المعاصرة فنيا، أعني تحويلها من معاصرة قائمة على التبعية والنقل والاستنساخ، إلى معاصرة قائمة على المواكبة والمساهمة، إنتاجا وإبداعا.(٢٥) خصوصا ونحن نعلم، أن الغرب، رغم ما توهمنا به معاصرتنا له زمانيا، وقربنا منه مكانيا، سيظل، مع ذلك، غريبا عنا ومخالفا لنا (ويجب النظر إلى ثقافته بوصفها تراثا مغايرا، له ظروفه الموضوعية التي لا يفهم هذا التراث إلا بفهمها).(٢٦)

ولبلوغ ذلك لابد من وضع استراتيجية محكمة تكون بمثابة الترجمة العملية للرؤية الفكرية المعبَّر عنها سابقا، توكل إليها مهمة بلورة هذا التصور النظري على المستوى الفعلي، وتحديد الخطوات الإجرائية المناسبة الكفيلة بتطبيقه على أرض الواقع، وفي هذا الإطار نقترح خطة

عمل مماثلة، إلى حد ما، لتلك التي اقترحها الدكتور محمد عابد الجابري لدراسة التراث العربي في كتابه القيم « نحن والتراث»، مع تعديل طفيف يمسُّ بعض المفاهيم المستعملة، ومجال توظيفها لاأقل ولا أكثر، اقتناعا منّا بتشابه القضايا الجوهرية المطروحة في دراسة كلا التراثين، من جهة، وصلاحية الحلّ المقترح لهما، من جهة أخرى، تماما كما يؤكد ذلك أحد الباحثين بقوله: (فإذا كان هذا هو الموقف الذي يتعيَّن علينا أن ندرس التراث من خلاله، فهذا الموقف نفسه هو الذي يتعيَّن علينا أن نفهم تراث الآخرين من خلاله).(٢٧)

وتتكون هذه الخطة من مرحلتين رئيسيتين ومتتاليتين، تقوم أولاهما على مبدأ فصل الذات عن الموضوع، أو ما أسماه الجابري (بخطوة فصل المقروء عن القارىء)(٢٨) بهدف تحقيق أكبر قدر ممكن من الحياد الفكري والعاطفي بين الناقد العربي والمنهج النقدي الروائي الغربي، وتخليص الذات، بالتالي، من كل أنواع المعارف الجاهزة والمسبقة، في محاولة لخلق علاقة جديدة سليمة مع هذا المنهج، قوامها النظرة الموضوعية، بعيدا عن كل ما من شأنه تحريف الدراسة عن مسارها العلمي المرسوم، مما سيمكن حتما من فهم المنهج فهما حقيقيا لا أثر فيه للنزوات الذاتية، والأفكار الجاهزة، ولإضفاء المزيد من التنظيم والضبط العمليين، من جهة، والفعالية والشمولية العلميين، من جهة أخرى، على هذا الإجراء نقترح تقسيم هذه المرحلة الأولى لخطوتين إجرائيتين مختلفتين ومتكاملتين في الوقت نفسه.

الأولى: ونسميها على رأي كولدمان (بالفهم)(٢٩). وتتوخى دراسة المنهج النقدي الغربي في متونه الأصلية، كبنيات نصية مستقلة ومكتفية بذاتها، في محاولة لإدراك مكوناتها البنيوية إدراكا موضوعيا متحررا من كل التأويلات الجاهزة المسبقة، إيجابية كانت أو سلبية، معتمدين في ذلك كلّه على المكتسبات العلمية التي حققها المنهج البنيوي في هذا المجال (إن القاعدة الذهبية في هذه الخطوة الأولى -كما يقول الجابري- هي تجنب قراءة المعنى قبل قراءة الألفاظ(...) والتحرر من الفهم الذي تؤسسه المسبقات التراثية، أو الرغبات الحاضرة، ووضع كل ذلك بين قوسين، والانصراف إلى مهمة واحدة، هي استخلاص معنى النص من النص نفسه، أي من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه).(٣٠)

أما الخطوة الثانية في هذه المرحلة الأولى، فأسميناها على رأي كولدمان (بالتفسير)،(٣١) وتتحدّد مهمتها في استكمال المعرفة العلمية السابقة عن المنهج النقدي المستورد، لكن هذه

المرة في شرطه التاريخي والحضاري الذي نشأ فيه، واعتبر إفرازا فكريا لخصائصه ومعطياته، وهو ما سيمكننا في مرحلة أولى من اختبار مدى صحة خلاصات التحليل البنيوي السابق، من حيث ملاءمتها أو عدم ملاءمتها لمواصفات هذه المرحلة التاريخية. كما سيمدنا، في مرحلة ثانية، بمعرفة سوسيولوجية شاملة بالمنهج المدروس، وكذا الأدوار الايديولوجية والفكرية الموكولة له داخل حقله المعرفي الأصلي(إن هذا الربط -يقول الجابري- ضروري من ناحيتين: ضروري لفهم تاريخية الفكر المدروس وجينيالوجياه، وضروري لاختبار صحة النموذج - البنيوي- الذي قدمته المعالجة السابقة، والمقصود بالصحة هنا ليس الصدق المنطقي، فذلك ما يجب الحرص عليه في المعالجة البنيوية، بل المقصود الإمكان التاريخي، الإمكان الذي يجعلنا نتعرف على ما يمكن أن يقوله النص، وما لا يمكن أن يقوله، وما كان يمكن أن يقوله، ولكن سكت عنه).(٣٢)

أما المرحلة الثانية، في هذه الاستراتيجية العامة، فتقوم خلافا لسابقتها على ما أسماه الجابري (بوصل القارىء بالمقروء)(٣٣) بغية إعادة ربط الذات القارئة، بكل ما تحمله من خصوصيات تاريخية ومعرفية وحضارية، بالمنهج المقروء من جديد، بعدما كوَّنت عنه في المرحلة الأولى فكرة علمية موضوعية مبنية على الانفصال، والقراءة المحايدة للمنهج المدروس في ذاته ولذاته، بعيدا عن تاريخية الذات القارئة وملابساتها الخاصة. وبذلك يعاد ربط الاتصال بهذا المنهج ثانية، لكن في شروط تاريخية ومعرفية أقرب ما تكون ملاءمة لخصوصيات الذات القارئة منها لمواصفات المنهج المقروء، بعدما تمَّ تخليصه وتشذيبه من أبعاده الايديولوجية وخلفياته السوسيولوجية الأصلية، ليُحمّل بأبعاد وخلفيات جديدة تناسب الشروط الاجتماعية والحضارية والتاريخية لمجال تطبيقه الجديد.

وهو ما يعد في نظرنا بمثابة تأصيل تاريخاني، يقوم - أساسا - على إعداد الظروف الموضوعية المناسبة لإنجاح عملية استقدام النظريات والمناهج الغربية بمنظور عقلاني، يضمن لها فرص التأقلم وخصوصيات الواقع الجديد، بعيدا عن كل أشكال التهافت الأعمى السائد حاليا، مما يضفي فعالية أكثر على هذا التلاقح المعرفي، ويجعله أكثر خصوبة مما هو عليه الآن، كما يُستغل، في الوقت ذاته، كصمام أمان يحول دون تسرب الأفكار الهدامة وغير

الملائمة لمشهدنا النقدي العربي، ويساعدنا بالتالي على فرز الصالح من الطالح، في ضوء ما يسميه العروي (بالمسافة التاريخية)[٣٤] الفاصلة بين فضائي النشأة والاستقبال.

وبذلك نتجاوز سلبيات (الموقف الليبرالي)[٣٥] الداعي للانفتاح اللامشروط على كل المناهج النقدية الروائية الغربية، كيفما كانت طبيعتها وخلفياتها، دون فحص أو تمحيص، بدعوى مواكبة التطورات المعرفية الخاصة بهذا المجال، ناسين أو متناسين، محدودية كفاية هذه المناهج الإجرائية ونسبيتها، في ارتباطها الكلي بخصوصيات موضوعات معينة، من ناحية، وشروط تاريخية محددة، من ناحية أخرى. وما نجاح بعض المناهج النقدية الغربية عندنا، وفشل أخرى، إلا دليل على ذلك، لهذا فإن أي توظيف لهذه المناهج، خارج هذا الإطار، من شأنه إلغاء هذه النسبية، وبالتالي القفز على (المسافة التاريخية) الفاصلة بين بيئات هذه المناهج الأصلية وبيئات استقبالها الجديدة، مما سينعكس سلبا على فاعليتها، لدرجة قد تتحول معها لعوامل استلاب وتبعية، عوض وسائل نهضة وتقدم (ففي هذا الاتجاه يصبح «الانفتاح الثقافي» مستوى من مستويات «الانفتاح الاقتصادي» وتبريرا له، وتكريسا لقوى التخلف المستفيدة منه)[٣٦] كما يؤكد ذلك بعض الباحثين، وعليه، فإذا كنّا نحتاج فعلا، لهذه النظريات والمناهج النقدية الغربية، لأسباب عديدة ومتنوعة معروفة لا مجال لذكرها، خلافا لما يدعيه أنصار الموقف (السلفي)[٣٧]، أو من يسميهم العروي (بالمشايخ)[٣٨]، فإن ما نحتاج إليه أكثر، علاوة على هذه المناهج والنظريات (هو الاعتراف النقدي بأنه لا توجد هناك نظرية قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ المسبق بكافة الأوضاع التي يمكن استخدامها فيها)[٣٩] كما يقول إدوارد سعيد، وما الوعي النقدي إلا إدراك للفوارق والمسافات التاريخية القائمة بين بيئات نشأة هذه النظريات وبيئات تطبيقها، وبذلك نكون قد وفرنا التربة الصالحة لاستنبات هذه المفاهيم وتأصيلها في واقعنا العربي، بكلّ ماتحمله هذه الصفة من خصوصيات حضارية وفكرية متميزة، بدل الاقتصار على استيرادها واستهلاكها فقط (ذلك أنه إذا كنا نعاني اليوم من كثير من مظاهر الاستلاب إزاء الغرب، فلأننا نأخذ منه النتائج والثمرات، ونُعْرِض عن المبادىء والأسس، نستورد منه لنستهلك، وليس لنغرس ونستنبت، ومن دون شك فإن النجاح في عملية الغرس والاستنبات يتوقف على إعداد التربة الصالحة، والتربة الصالحة لاتستورد).[٤٠]

وفي غياب ذلك تبقى كل المحاولات المطروحة في هذا المجال باهتة، متعثرة، لا تقوى على

ترجمة الحلم لحقيقة، بفعل تجاهلها للخصوصية التاريخية والحضارية العربية، وما تضعه من حواجز تحول دون استغلال هذه المناهج والمفاهيم النقدية الغربية المستوردة الاستغلال الخلاق الأمثل.

بقي أن نشير في نهاية هذا العرض إلى أننا إذا كنا، لأسباب خاصة ترتبط بحدود الموضوع المطروح، قد ركّزنا الحديث عن إشكالية تأصيل المنهج في الخطاب النقدي الروائي العربي وحده، فينبغي ألا يفهم من ذلك طبعا، أننا نعتبر هذه القضية مفصولة عن باقي جوانب إشكالية النهضة العربية الأخرى، وأن حلّها يمكن أن يتم بمعزل عن هذا الإطار العام، بقدر ما هو إجراء منهجي فقط، حاولنا من خلاله تسليط الأضواء الكاشفة على وجه من وجوه هذه المعضلة الكبرى التي تواجه فكرنا العربي المعاصر، لا أقل ولا أكثر.

الهوامش

(١) الطاهر وعزيز . مقدمة كتاب «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية»، تأليف جماعي، دار توبقال، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص٧ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦

(٣) سيزا قاسم بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص ١٩

(٤) المصدر نفسه، ص٢٤

(٥) رولان بارت النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص ٦٩

(٦) تزفيتان تودوروف نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ١٦

(٧) فاطمة الزهراء أزرويل مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص ١٩٠

(٨) صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٨٠، ص١٤

(٩) عبد السلام شقور أوليات النقد الأدبي بالمغرب، ضمن ندوة حول جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، المملكة المغربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ٢٥

(١٠) إدوارد سعيد . انتقال النظريات، مجلة الكرمل، العدد٩، ١٩٨٢، ص٢٧

(١١) عبد الكريم غلاب حوار بمجلة آفاق المغربية، عدد٢ ، ١٩٩١، ص١٥٣

(١٢) نجيب العوفي. ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ١٣

(١٣) نجيب العوفي مساءلة الحداثة، منشورات الشراع، العدد الخامس، يوليو ١٩٩٦، طنجة، المغرب، ص ١٠

(١٤) محمد عابد الجابري. نحن والتراث، منشورات المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦، ص ٢٦

(١٥) عباس الجراري خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٤٠-٤١

(١٦) عبد الفتاح كيليطو الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص١٢٢

(١٧) إلياس خوري الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص٤٤

(١٨) محمد سويرتي النقد البنيوي والنص الروائي، الجزء الثاني، منشورات إفريقيا الشرق، ١٩٩١، ص ١٦٢

(١٩) توفيق الزيدي أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٥٧-١٥٨

(٢٠) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص ٣١ .

(٢١) المصدر نفسه، ص٣٠

(٢٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٢٢

(٢٣) يمنى العيد في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص ٢٠

(٢٤) نصر حامد أبو زيد إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ٢٦٨

(٢٥) محمد عابد الجابري : إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٣٨

(٢٦) نصر حامد أبو زيد. مرجع سابق، ١٩٩٢، ص٥٢-٥٣

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٥١-٥٢

(٢٨) محمد عابد الجابري مرجع سابق، ص ٢١-٢٢

(٢٩) انظر Lucien Goldmann: Marxisme et sciences humaines éd: Gallimard, Coll, Idées1970, p. 66-67.

(٣٠) محمد عابد الجابري. التراث ومشكلة المنهج، ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، منشورات توبقال، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص٨٥

(٣١) انظر. Lucien Goldmann: Op, Cit, 1970, p. 66-67.

(٣٢) محمد عابد الجابري مرجع سابق، ١٩٨٦، ص ٨٥-٨٦

(٣٣) محمد عابد الجابري مرجع سابق، ١٩٨٦، ص ٢٥-٢٦

(٣٤) عبد الله العروي الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠، ص٧٤

(٣٥) يراجع بيان هذا الموقف في الكتب التالية على وجه الخصوص:

- عبد الله العروي الايديولوجية العربية المعاصرة ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠
- محمد عابد الجابري نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦
- الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٢
- إشكالية الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩
- زكي نجيب محمود تجديد الفكر العربي، دار الشروق، الطبعة السادسة، ١٩٨٠
- نصر حامد أبو زيد . إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٢

(٣٦) نصر حامد أبو زيد : مرجع سابق، ١٩٩٢، ص ٥٢

(٣٧) يراجع بيان هذا الموقف في نفس كتب الإحالة رقم ٣٥

(٣٨) عبد الله العروي مرجع سابق، ١٩٧٠، ص ٦٥

(٣٩) إدوارد سعيد ، مرجع سابق، ص ٢٧ .

(٤٠) محمد عابد الجابري مرجع سابق، ١٩٨٩، ص٣٤-٣٥

تَلَقّي «رولان بارت» في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي كتابه «لَذّة النّص» نموذجاً

د. محمد خير البقاعي *

كان بارت، من «درجة الصفر في الكتابة» إلى «الغرفة المضيئة» يتحدث داخل النص عن النص.

ستيفان هيث ١٩٧٤م، ص ١٣٧.

تمهيد

لقد أحدثت جمالية التلقي Rezeptionasthetik - التي يُعَدّ هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jauss داعيتها الرئيسي - ثورة في الدراسات الأدبية، تمثل ذلك في إعلان «ياوس» عام (١٩٦٩م) تغيير النموذج في علوم الأدب، ومحرك ذلك التغيير في رأيه هو صيغة تحليل تحول الانتباه جذرياً عن

* جامعة الملك سعود - كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها - الرياض.

تحليل ثنائية: الكاتب-النص، إلى تحليل العلاقة: نَص- قارئ[1]. وكان التلقي قبل «ياوس» و «إيزر» ضيق المفهوم، منغمساً في التيار السيكولوجي (الأنغلو-أمريكي)، فجاء أولئك الألمان المنضوون تحت لواء مدرسة «كونستانس» فوسعوا المفهوم، وأقاموه على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقبالي والبعد التطهيري والبعد التواصلي.

ويُعدّ الدكتور عبده عبود[2] أحد أكثر المهتمين بقضايا الاستقبال في المجال العربي، ونعني استقبال الآداب الأوروبية من شعر ورواية وقصة وسير ذاتية وغير ذلك من الأجناس الأدبية المعروفة، وطبيعي أنّ هذا الاستقبال يتمّ عن طريق الترجمة الأدبية[3]، ودراسة ذلك تدخل في مجال الأدب المقارن وفي مجال نقد الترجمة الأدبية.

إن مجال التلقي أو الاستقبال ما زال يعاني نقصاً في المصادر والمراجع، على ما بذله بعض النقاد في هذا المجال، ومازال الاطلاع عليه يتم - عدا بعض الاستثناءات - عن طريق لغات وسيطة ممّا يخلق ضرباً من عدم الدقة في المصطلحات، ومن الغموض في المفاهيم[4]. ولئن كان الأدب الألماني حظي بدارس خصّ استقباله في الوطن العربي بدراسات متعددة مازالت الآداب الأخرى «الانكليزي والفرنسي والايطالي والأمريكي والأمريكي اللاتيني» تنتظر جهود الدراسين لتجمع شمل ما تفرق منها في الدوريات والصحف العربية، ومانشر منها في كتب مستقلة لإجراء دراسات استقبالية تفضي إلى توضيح الآثار التي تركتها تلك القصائد والروايات والقصص والمسرحيات .. إلخ التي ترجمت إلى العربية في الأدب العربي بكل أجناسه.

وإذا كانت الدراسات الاستقبالية قليلة في مجال الآداب، فإنها تكاد تكون معدومة في مجال استقبال المناهج النقدية، أو أعمال كبار النقاد الغربيين الذين تركوا بصماتهم على النقد الأدبي الحديث في بلادهم وخارجها.

إن النقد العربي الحديث واقع -لا محالة- تحت تأثير قطبيْ جذْب ينبغي عليه التوفيق بينهما، أو بعبارة أدق، المكاملة بينهما، وهما : التراث، والمناهج النقدية الوافدة، وإنّ أي خلل في المكاملة يجعل النقد قاصراً عن أداء المهمة المنوطة به.

إنّ أعلام النقد العربي يُكَاملون بين قطبيْ الجذب لتأتي دراساتهم واضحة المنهج، غنية النتائج، وهم يمارسون إلى جانب الدراسات النقدية التطبيقية والتنظيرية، ترجمة نصوص النظرية النقدية

المعاصرة على اختلاف مشاربها.

فنجد الدكاترة عز الدين إسماعيل وجابر عصفور وعبد الله الغذامي يترجمون عن الإنكليزية، ود. صلاح فضل عن الإسبانية، ود.أحمد درويش، ود.المسدي، ود.صمود، ود. العمري، ود. مرتاض وغيرهم عن الفرنسية، ود.عبده عبود عن الألمانية.

إن الناقد الذي لا يتقن اليوم لغة أجنبية يشكو من نقص في الأدوات قد لا تعوضه الترجمات التي تأتي متأخرة في ظل غياب مشروع قومي أو وطني للترجمة في الوطن العربي.

إنّ دراسة استقبال نصوص النظرية النقدية الغربية في المجال العربي لم يلق -في حدود علمنا- الاهتمام الكافي، وتغلغلت هذه النصوص في دراساتنا النقدية تنظيراً وتطبيقاً دون أي رصد لها، أو اهتمام بكيفية فهمها. وإن دراسة استقبال مجمل نصوص النظرية النقدية الغربية التي وردت إلينا من لغات أوروبا والأمريكتَيْن تحتاج إلى فرق بحث مفرغة ومُمَوّلة، وستؤتي تلك الدراسات أكلها حينما تستوي على سوقها موثقة ميسرة مفهرسة. أمّا الجهود الفردية فإنّها تحاول لفت النظر واستثارة الهمم، وفي هذا الإطار تأتي دراستنا تَلَقّي واحد من أعلام الحركة النقدية في فرنسا ونعني رولان بارت الذي خصصنا دراستنا هذه لأحد أهم كتبه «لذة النص» وقد جمعنا ما استطعنا الوصول إليه من ترجمات كتبه، ومن استخدامات هذه الكتب في الدراسات النقدية العربية فتحصل لدينا كمٌ هائل يحتاج إلى تصنيف ودراسة سيتضمنها كتابنا «تلقي رولان بارت في الخطاب العربي»، والذي تُعَدّ هذه الدراسة أحد فصوله. إن هذه الدراسة تنضوي تحت لواء النقد المقارن، وتستخدم التقنيات الاستقبالية، وتقنيات نقد الترجمة الأدبية، سعياً إلى تلمس مظاهر الوجود البارتي في التفكير النقدي العربي.

أ - رولان بارت:[٥] الرجل والكتاب

لا أودّ في هذا البحث ترداد ما اعتدنا سماعه في الحديث عن مَعْلَمَةٍ من معالم الحركة الأدبية في فرنسا، وأقول: الحركة الأدبية لأن «رولان بارت» شارك في إعطائها حيوية ودفعاً تمثلا في مشاركته المتنوعة التي تكفي بتنوعها لإعطاء صورة متكاملة الجوانب وغنية النتائج. والكتاب الذي نتحدث عنه اليوم نسيج وحدة، من أحبّ الكتب إلى نفس مؤلفه لأنه أبدعه[٦] دون أنْ يطلبه منه ناشر معين أو جهة ما، لقد ترك فيه العنان لقلمه دون قيود فجاء الكتاب لذيذاً ممتعاً لا يبوح بأسراره إلاّ إذا استخدمنا في قراءته لذةً تغريه، وثقافة تغنيه.

لقد كتب «بارت» هذا الكتاب في وقت كانت تُنْسج بالقرب منه الخيوط الأخيرة لما يُسَمّى «نظرية النص» بيد لسانية وأدبية تنتمي إلى مجموعة فكرية كان «بارت» أحد أعضائها وهي مجموعة «تِلْ كِلْ Tel-Quel»[٧]، وأعني «جوليا كريستيفا Julia Kristeva » وتأخذ نظريتها بطرف من مجموعة علوم هي : اللسانيات والمنطق والمادية الجدلية والتحليل النفسي[٨]، وهي تميّز بين :

– خلقة النص Le Phéon-texte : وهو بشكل عام ما يعرض له التحليل البنيوي، أو العلاماتي: أنظمة سردية، بلاغية، أسلوبية...الخ.

– وتخلّق النص Le géno-texte : وهي إنتاجية دلالية، وموقع يوجد فيه الفاعل ويتوالد.

وهذه النظرية (نظرية النص) نَقدية تشارك هي نفسها في تحليل حديثها الخاص، وهي تنظر بعين الناقد إلى مفاهيمها الخاصة[٩].

ومصطلح «اللذة Le Plaisir » الذي نجده في عنوان الكتاب، ظهر عند «بارت» بطريقة تعبوية، فقد أحس أن الخطاب الفكري في أيامنا هذه يُطَوّع نفسه لواجبات أخلاقية تنفي مفهوم «المتعة La jouissance » نفياً قاطعاً، وكان ردُّ فعله إدخال هذا المصطلح في حَقْله الخاص دون أي حَجْرٍ أو استبعاد[١٠]. وقد أرهص كتابه عن «ساد وفورييه ولويولا Sade, Fourier, loyola » بما قدّمه في كتابه «لذة النص»، نجده يقول في الأول : «النص عنصر لذة وإنفاق بلا مقابل»[١١]. وكان عليه وهو يُعلن ذلك أن يصطدم مرّة أخرى بالالتزام السياسي الرصين.

ليس الحديث عن اللذة جديداً، وليس «بارت» أبا عُذْرة هذا الضرب من المطالبة بالمتعة في النصوص، وهو لا يَدّعي ذلك، بل يقول «لا وجود لشيء جديد، كل شيء يتردّد، وهذه عِلّة قديمة[١٢]. والمهم أنه لا ينبغي على التردّد أن يأتي تماماً في موقع ما يُرَدَّد: كأنْ يستبدل مثلاً بالهالة الدينية اللولبية الجدلية».

إنّ لذة القراءة معروفة ومشروحة منذ زمن بعيد، وليس هناك كما يقول «بارت» سبب يدعو لإنكارها والحجر عليها حتى لو كانت تُفْصح عن نفسها في إطار ما يمكن أن نسميه بالفكر النخبوي.

إن اللذات محدودة العدد، ولذلك ينبغي على المجتمع اللامنحاز، إن كان ممكن الوجود في يوم من الأيام، أن يتبنّي - ولكن من وجهة نظر مختلفة - عدداً من مبادئ فن الحياة البرجوازي.

أمّا العبارة متكاملة «لذة النص» فإنّها عند «بارت» قيمة قديمة: وإنّ «بريخت Brecht » هو أوّل من منحه الحق النظري في اللذّة. وإنْ كان قد أعرب عن هذه القيمة بتلميح دون تصريح قبل هذا

الكتاب، فإنّ ذلك يعود إلى ضغوط تعبوية نتجت عن بعض الأوضاع. وقد بدا له أنّ التطور العشوائي للنقد المذهبي يتطلّب بعض التصحيحات، لأن ذلك النقد يمكن أن يفرض على النص ونظريته قانوناً ستكون وظيفته الأساسية مَنْع المتعة، عندئذٍ سيصبح الخطر مضاعفاً ، ذلك أننا نحرم أنفسنا من لذة رئيسية ونتركها للفنّ السياسي، لِفَنّ القانون الذي يصبح مالكها والمتصرف بها. يقول بارت : «إنني بريختي Brechtien مولع، يعتقد أنّ بإمكانه معايشة النقد واللذة»[١٣].

والسؤال الذي يطرح نفسه هو أنّه ما دامت العبارة «لذة النص» قديمة، فما الجديد الذي يقدّمه «بارت»؟ والجواب عن ذلك يذهب باتجاهين حسب «بارت» نفسه: الأول، هو أنها تضع لذة الكتابة، ولذّة القراءة على قدم المساواة، بَلْ في مماثلة تامة، فليس النص عنصراً انتصارياً، ليس موجباً ولاسالباً، ليس هو مادة استهلاك تفترض وجود مستهلك، ولاتعبوية سلوكية تفترض فاعلاً، إنّه إنتاج مجهول المنتج الذي هو في تحوّل مستمر. والثاني، أنّ اللذة في عبارة كهذه العبارة، ليست قيمة جمالية، وليس المعنى هنا أنْ نُقَدّس النص، ولا أن ننعكس فيه، أو أنْ نشارك في صنعه، وإن كان النص مادة ففي المعنى التحليلي النفسي الخالص، إنّه مُتَضَمَّنٌ في جدلية الرغبة، وإنْ أردنا التحديد فهو مُتَضَمَّنٌ في جدلية الانحراف.

وتحيل لذة النص في رأي بارت إلى شيءٍ تجهله الجمالية كل الجهل وخصوصاً الجمالية الأدبية، وهو المتعة La Jouissance: وهي ضَرْب من الإغماء وإلغاء الفاعل[١٤].

ورب قائل : لماذا نقول : لذة النص Le plaisir du texte، ولا نقول: متعة النص La jouissance du texte، ما دامت المتعة مرحلة متقدمة عن اللذة؟ وجواب ذلك أنّ الممارسة النصية تحتوي أنواعاً متفرقة من الفواعل يستطيع كل منها أن ينتقل من التماسك (حيث الفرح والامتلاء والرضا، أي اللذة بمعناها الحقيقي) إلى الضياع (حيث الإلغاء والتلاشي والمتعة).

ويأسف «بارت» لأن اللغة الفرنسية لا تملك كلمة تشتمل في الوقت نفسه على اللذّة والمتعة، وعليه ينبغي القبول بغموض العبارة «لذة النص» التي هي تارة خاصة «لذة مقابل متعة» وتارة أخرى عامة «لذة ومتعة»[١٥]. وإن الملفت للنظر في النص البارتي عدد من المقابلات تميّزه، وتمنحه غنىً وطرافة، وليس ذلك بجديد، بل نجده موزعاً على أعمال «بارت» كلها فنجد مقابلته بين الكتابة L'écriture والكتابيّة L'écrivance وفي نَصّنا بين اللذة والمتعة، وهي مقابلات لا ينبغي أن نسعى للموازنة بينها حرفياً، كأن نتساءل أمام نَصّ من النصوص إن كان ينضوي تحت لواء اللذة أو المتعة، إنها مقابلات تسمح بإزالة الأنقاض وبالذهاب بعيداً، وبقول بسيط: بالكتابة والكلام. على أن الفارق بين الكلمتَيْن موجود، وليس «بارت» وحده من يلاحظ ذلك، فاللذة مرتبطة بتماسك الأنا، وبتماسك الفاعل الذي يفرض نفسه باعتباره قيمة من قيم الطمأنينة والحيوية

والراحة، وهذا كما يقول «بارت» هو مجال القراءة الكلاسيكية. أما المتعة فهي نظام قراءة، أو نطق ينساح الفاعل عبره بدلا من يتماسك، ويعيش تجربة الإنفاق المجاني التي هي في حقيقة الأمر المتعة(١٦).

وإنْ أردنا اليوم أنْ نقيس النصوص بهذا المقياس، فإنّ عدداً كبيراً من النصوص التي نعرفها ونحبها هي نصوص لذة، ونصوص المتعة هي نصوص نادرة قد لا تُعْجب، وقد تثير، لكنّها – وعلى الأقل مؤقتاً – كلمحة البرق تبدّل وتحوّل جوهرياً، وتنتج ذلك الإنفاق المجاني، إنفاق الأنا التي تذهب سُدَى(١٧). ونجد في النص أيضاً أنّ «بارت» يضيق ذرعاً بالاتجاهات السياسية التي تحكم مجتمعاتنا وحياتنا فيقول :

«إنّ واحدة من أكثر الأساطير سذاجة تجعلنا نظنُّ أن اللذة، ولا سيما لذة النص، هي فكرة يمينية. في اليمين، ينسب الناس جملة واحدة كل ما هو مُجرّد وسياسي إلى اليسار ويحتفظون باللذّة لأنفسهم: أهلاً وسهلاً بكم بيننا أنتمْ يا مَنْ وصلتم أخيراً إلى لَذّة الأدب!

في اليسار يتّهم الناس باسم الأخلاق كل أثرٍ للمتعة، متناسين لفافة التبغ الفاخرة لماركس وبريخت.

في اليمين ندّعي أنّ اللذة ضد التثقيفية، وحُجّتنا في ذلك الأسطورة القديمة في ردّ فعل القلب ضد العقل، وبالإحساس ضد البرهان، وبالحياة الحارة ضد التجريد البارد...

وفي اليسار نضع المعرفة والمنهج والالتزام والمعركة في مواجهة اللذة البسيطة، ولكن، أليس من الممكن أن تكون المعرفة نفسها لذيذة؟»(١٨). إن هذا النص كفيلٌ وحده بإعطائنا فكرة عَمّا يدور في خلد «بارت»، وهو يرى أنّ الفلسفات والاتجاهات السياسية قد اتفقت جميعها على إهمال اللذة، وبالتالي المتعة، وعَدّتها من سقط المتاع(١٩).

ويظهر الكتاب علاقة حميمة يقيمها «بارت» بين الكتابة والجسدية، علاقة كنّا لاحظنا آثارها في كتابه «امبراطورية العلامات L'Empire des signes » فالكتابة هناك جَسَدٌ مُغْرٍ يجد فيه كُلّ عشاقه، وعلى اختلاف ثقافتهم ومستوياتهم الثقافية ما يرغبون. و«بارت» هو القائل: «إن الحقيقة الجسدية ضرورية لِلَذّة النص»(٢٠). ويقول الدكتور عبد الله الغذامي:

«..إذن: هناك شيء آخر غير المعنى، شيءٌ نجده في النص، نراه أحياناً، ونلمسه أحياناً ونشمه أحياناً أخرى. والشيء الذي يُرى ويُشَمّ ويُلمس لابدّ أن يكون جسداً، جسدية النص، كما قال الحاتمي مرة وطرب لقوله « رولان بارت»، ووصف ذلك بأنه من روائع أقوال العرب (انظر النص الفرنسي لكتاب «لذة النص»، ص ٢٩). النص جسد، وهو جسد حي، وبما أنّه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة. ويأتي بعد ذلك أشياء، منها أن الجسد مادة علمية – ومادة للكراهية أيضاً...»(٢١).

وختاماً يمكن القول إن نَصّ «لذة النص» نَصّ متعة، كإنما أراد مؤلفه أن يضع ما يكتبه في حيّز التطبيق فهو يصف نص المتعة بنص آخر للمتعة يصل بالقارئ أحياناً إلى درجة الملل، لأنه يعرض لأمور مجرّدة يحاول الكتاب أن يمنحها جسداً مغرياً تساعده في ذلك أمثلة ذكية واقتباسات رائعة تأتي في النص على رسلها غير منسوبة لأصحابها بالطريقة الأكاديمية المعروفة، وتتمسك بالنص، وتجذبه إليها فكأنما كُتبت لتكون هنا.

ب ـ النص الفرنسي للكتاب

صدر كتاب «لَذّة النص» بالفرنسية عام ١٩٧٣م في سلسلة «تِلْ-كِلْ Tel-Quel» وأعيد طباعته في سلسلة كتب الجيب، سويْ – بوان Seuil-Points عام ١٩٨٢م، وعدد صفحاته في الطبعتين هو (١٠٦ص).

وعرفْتُ هذا الكتاب في نَصّه الفرنسي عام ١٩٨٤ فقرأته غير مرة، وبدا لي أن النص صعب فظننت أن ذلك يعود إلى مستوى لغتي الفرنسية حينئذ، فرحت أسأل زملائي من الفرنسيين عن معاني بعض العبارات، وكنت أجدهم يتردّدون في فهم عباراته، وإدراك المرامي البعيدة للمؤلف، ولكن ذلك لم يفت في عضدي، وقد عزمت في سرّي على ترجمة الكتاب، فكنت أعود إليه المرّة بعد المرة لتسجيل ملاحظة، أو لتحقيق اقتباس، وكان كل ذلك يتراكم ويرهص بالترجمة الآتية:

جـ – تلقّي النص في العالم العربي

يبدو أنني لم أكن الوحيد الذي فكّر في ترجمة الكتاب، ودليل ذلك أنّ ترجمته الأولى قد صدرت في عام ١٩٨٦م في جريدة «المحور الثقافي» في الدار البيضاء، وقام عليها محمد البكري ومحمد الهروشي، وصدرت الترجمة الثانية في عام ١٩٨٨ عن دار توبقال المغربية ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحبان. وكنت سمعت بصدور الترجمة ولم أرها إلاّ في عام ١٩٩١ م أي بعد صدور ترجمتي التي صدرت في مجلة «العرب والفكر العالمي العدد العاشر–ربيع ١٩٩٠م» وإنّ لصدورها قصة أرويها لعلاقتها بالترجمة الجديدة التي ستصدر عن دار ملهم في حمص صيف عام ١٩٩٧م، أرسلت الترجمة إلى المجلة المذكورة أعلاه، ولم تنشر إلا في ربيع ١٩٩٠م لأنهم عرضوها – وهم مطلعون على الترجمة المغربية – على مغربي آخر هو الأستاذ محمد الرفرافي فعدّل في ترجمتي وحذفوا منها التعليقات التي كنت أثبتها في هامش الترجمة، وصدّر الترجمة

رئيس تحرير المجلة الأستاذ مطاع الصفدي بكلمة قال فيها : إنّ الترجمة المغربية أقرب إلى النص الفرنسي مع أن تعليقاتنا التي كانت في هامش الترجمة المنشورة أو على الأصح ما بقي منها أظهر المخالفات الكثيرة، والسقط الذي أصاب الترجمة المغربية، وهذا ما سنشير إليه في الصفحات التالية. وكنت اطلعت في أثناء عملي (ترجمة الكتاب) على مختارات من كتابات «رولان بارت» قام بترجمتها إلى العربية عن الانكليزية الدكتور عزيز يوسف المطلبي، ونشرها في مجلة الثقافة الأجنبية– بغداد، العدد الرابع ١٩٨٧م. وقد رأيت في ترجمته غموضاً وانحرافاً عن المعنى في غير ما موضع عدا أنه اختار من الكتاب مقاطع لا سبيل إلى فهمها دون السياق الذي جاءت فيه. وسَمّى هذه المختارات «كتابات مختارة لرولان بارت»، ١– درس في الكتابة. ٢– من لذة النص (المجلة المذكورة أعلاه، ص ١٨–٢٦).

وعندما عُدْت إلى الوطن عام ١٩٩٢م وجدت أن الصديق الدكتور منذر عياشي قد أصدر ترجمة ثالثة للكتاب دون أن يشير إلى الترجمتين السابقتين مع علمه بهما، ولكنّه آثر أن يقدم ترجمته الخاصة التي صدرت عن مركز الإنماء الحضاري في عام ١٩٩٢م. ولابد من الإشارة إلى كتاب تناول «لذة النص» وهو كتاب السيد عمر أوكان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. وصدر عن دار إفريقيا الشرق ١٩٩١م، وإلى مقالة الدكتور أحمد أبوزيد: النصوص والإشارات: قراءة في فكر رولان بارت، مجلة عالم الفكر، مجلد ١١، عدد ٢، ١٩٨٠م، ص ٢٣٥ ـ ٢٤٥. ومقالة الدكتورة سامية أسعد: رولان بارت رائد (النقد الجديد) في فرنسا، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٢، العدد ٢، سنة ١٩٨١، ص٤٦٩– ٥١١ وإلى مقالة الدكتور عبد الوهاب علي الحكمي «رولان بارث: دراسة في تطور آرائه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة» والمنشورة في مجلة علامات، الجزء الثالث والعشرون، المجلد السادس، ذو القعدة ١٤١٧هـ/ مارس ١٩٩٧م، ص ٣٨٣ ـ ٣٣٨. وقد استعرض فيها أفكار «بارت» في النقد بصورة تاريخية، أي حسب التسلسل الزمني لصدور مؤلفاته، وقسّم حياته النقدية إلى مرحلتين، كل مرحلة تمثلها مجموعة من الكتب النقدية التي تصور أفكاره في النقد والأدب واللغة في تلك الفترة. وسَمّى المرحلة الأولى: مرحلة النظريات العامة، والمرحلة الثانية وهي المرحلة التطبيقية، وفيها يقع كتاب «لذة النص» مع كتاب «أسطوريات»[٢٢] وكتاب «س/ز S/Z»[٢٣]. وقد حلل في كتاب «أسطوريات» مجموعة من الأساطير المعاصرة تحليلاً لغوياً واجتماعياً، وفي كتاب «س/ز» عرض لنا نموذجاً في تحليل قصة «سراسين Sarrasine لبلزاك» تحليلاً بنيوياً. ويبين في «لذة النص» كيف أن الكتابة هي انطلاقة للنفس من القيود والروابط، وهذا هو مبعث السرور من القراءة، وقد لفت نظري في مقالة الدكتور الحكمي أشياء أولها : أنه يثبت اسم «بارت» حسب النطق الانكليزي «بارث» مع أن المستقر في

كتابات النقاد والمترجمين العرب وترجماتهم النطق الفرنسي وهذا هو الطبيعي.

وثانيها : أن الدكتور الحكمي يعود إلى الترجمات الانكليزية لأعمال «بارت»، ويكتب عنه بالعربية حتى عندما يكون للكتاب غير ترجمة في العربية، كما هي حال كتب مثل«أسطوريات» و «لذة النص» و «مبادئ علم الأدلة» و «درجة الصفر في الكتابة»، وحال عدد كبير من المقالات التي تتوفر لها ترجمات عربية مع أن الدكتور الحكمي يعود إلى بعض الأبحاث التي كُتبت عن «بارت». ولو رجع إلى الترجمات العربية لأثبت العنوان الذي شاع لبعض كتب «بارت» وتواضع عليه المترجمون والنقاد العرب فهو يتحدث عن «لذة النص» فيضع له عنواناً لم أره إلا عنده«نشوة النص»، وعندما يذكر كتاب «كلود ليفي- ستراوس» يترجم عنوانه «العقل الهمجي»، والذي شاع هو «التفكير الوحشي أو البدائي»[٢٤]. وقل الأمر نفسه بالنسبة إلى عدد كبير من المصطلحات التي ستكون لنا معها وقفة مفصلة في غير هذا البحث. وإنّ حديث الدكتور الحكمي عن كتاب «بارت»(Mythologies) يسوغ العنوان الذي اختاره الدكتور المقداد «أسطوريات»[٢٥] مقابل «أساطير» لأن «بارت» يجري دراسة تطبيقية على بعض الأساطير الحديثة والمعاصرة مثل: (المصارعة وسيارة ستروين الجديدة ولعب الأطفال وغير ذلك) فأسطوريات أكثر مناسبة عندي من «أساطير» التي ارتبطت في أذهاننا بجنس أدبي أو بحكايات خارقة.

وسيكون ما ذكره الدكتور الحكمي عن كتاب «بارت» «لذة النص» مدخلي للحديث عن ترجمات الكتاب الثلاث[٢٦]. يقول . «إذا كان بارت قد شرح في كتابه S/Z بصورة مبدئية كيفية القراءة، وفن القراءة، والعلاقة بين النص الكلاسيكي الذي ينتهي بنتيجة واضحة تسعى إلي هدف واضح الغاية من نهاية النص، والنص الحديث، نص الرواية الحديثة أو اللارواية التي تجعل القارئ في حالة شك وتردد ولا ينتهي بصورة واضحة[٢٧]، فإنه في كتابه The pleasure of the Text«نشوة النص» الذي صدر بالفرنسية في عام ١٩٧٣م... وضح بصورة أدق وأعمق العلاقة بين النص الأدبي الكلاسيكي ونص الرواية الحديثة.

يسعى «بارث» في هذا الكتاب إلى توضيح العلاقة والفرق بين أسلوب الرواية الحديثة وأسلوب الرواية الكلاسيكية، وكيف أن الأسلوب الحديث يعدُّ خروجاً وثورة على الأسلوب الكلاسيكي. النص الكلاسيكي نص يُقْرأ ،ويُظهر الكثير من الاتجاهات الايديولوجية والاجتماعية. أمّا النص الحديث فهو نص لا يُقرأ. يقصد بذلك أن كتاب الرواية الحديثة مثل: روب جرييه يكتبون بصورة موضوعية تعرض وتصور الحقائق كما هي دون تدخل الكاتب. يحاول بارث أن يُبَيّن في كتاب «نشوة النص» الأبعاد النفسية والاجتماعية للنص. وإن كان ركز في كتابه س/ز على تركيب النص

الأدبي من الناحية اللغوية، وهو الذي تهتم به البنيوية دائما، فإنه في كتاب «نشوة النص» يحاول أن يكشف البعد الاجتماعي والنفسي لذلك النص، والذي يجذب القارئ، ويجعل من النص الأدبي متعة له. يقول بارث ما ترجمته في ص٤: «إذا قرأت هذه الجملة، هذه القصة، أو هذه الكلمة بسرور.. إنه بسبب أنهم كتبوا سرور، هذا السرور لا يناقض شكاوى الكاتب، ولكنه بالعكس. هل الكتابة بالمتعة مضمونة؟ تتضمن (أى الكاتب)–متعة القارئ– ليس ذلك على الإطلاق. لابد أن يبحث هذا القارئ، يبحر طلباً للمتعة دون أن يعرف أين هو. عندئذ نقطة سعادة غامرة سوف توجد. إنه ليس شخصية القارئ، والتي هي ضرورية لي، ولكن هذه النقطة احتمالية لتلبية الرغبة والسعادة الغامرة غير المتوقعة. الرهان لم يظهر لأنّه مازالت هناك لعبة»[٢٨].

كان بوسع الدكتور الحكمي أن يوفر على نفسه ترجمة هذا النص عن لغة وسيطة بالعودة إلى إحدى الترجمات[٢٩] التي تمت عن لغة الكتاب الأصلية. وقد جاء النص الذي ترجمه قلقاً، ويبدو ذلك واضحاً عندما نقارنه بما جاء في ترجمتنا[٣٠] «إنْ أقرأ بلذة تلك الجملة، أو هذه القصة، أو تلك الكلمة فذاك لأنها كُتِبَتْ بلذة، وليست تلك الذة متناقضة مع معاناة الكاتب. ولكنْ ماذا لو عكسنا الأمر، هل الكتابة بلذة تضمن لي أنا الكاتب أنّ قارئي سيَحْظى باللذة ؟ قطعاً، ذلك القارئ، عليّ أنْ أبحث عنه، وأن «أغويه» دون أن أعرف مكانه. حينئذ يكون قد أبدع فضاء للمتعة. ليس «شخص» الآخر ما يهمني، بل الفضاء : أي إمكانية حصول جدلية للرغبة، وعدم توقع للمتعة : لم يسبق السيف العذل، وما زال اللعب مفتوحاً».

أما في الترجمة المغربية فقد جاء النص «إن أقرأ بلذة هذه الجملة، أو هذه الحكاية، فلأنّها كانت قد كُتبت في اللذة (وهذه اللذة لا تتعارض وشكاوى الكاتب) ولكن أيصحُّ العكس؟ هل تضمن لي الكتابة في لذة –أنا الكاتب– لذة قارئ؟ لا، بكل تأكيد. هذا القارئ، علي أن أبحث عنه، أن «أراوده عن نفسه» دون أن أدري أين يوجد، ولسوف يكون حينئذ، مكان للمتعة قد خُلق. فليس «شخص» الآخر هو ما يلزمني، بل إنه المكان : إمكانية جدلٍ للرغبة، إمكانية فجائية المتعة : ينبغي ألاّ يكون الأمر قد قضي، وأن يبقى ثمة مجال للعب».

أمّا في ترجمة الدكتور منذر عياشي فقد جاء النص: «إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة، أو تلك الكلمة، فلأنها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب). ولكن ما هو قولنا في العكس منها؟ هل الكتابة، ضمن اللذة، تضمن لي – أنا الكاتب– لذة قارئي؟ أبداً. ويقع على عاتقي إذن، أن أبحث عن هذا القارئ (أن «أغازله»)، من غير أن أعرف أين هو. وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خُلق، ذلك أن ما أحتاج إليه ليس هو

«الشخص» في الآخر، وإنّما الأمر الذي أحتاج إليه هو الفضاء : إذ في الفضاء إمكان لجدل الرغبة، وإمكان أيضاً لفجاءة المتعة: ولكن، يجب ألا يكون اللعب قد انتهـى، كما يجب أن يكون ثمة لعب».

وقد أوردنا ما جاء في الترجمات الثلاث لنترك للمتلقي أن يختار أحدها خصوصاً المتلقي الذي لا يتقن لغة الانطلاق، ويهتم بلغة «الوصول» التي يودّ أن تكون واضحة في أداء المعنى وتتفق مع ما نشأت عليه ذائقته اللغوية.

وقد قام الدكتور الحكمي بترجمة ثلاثة نصوص أخرى، وكـانت ترجمته دون الترجمات العربية مستوى، ولو عاد إلى إحداها لوفر على نفسه عناء الترجمـة، ولكانت اقتباساته أكثر دقة (معنى ومصطلحاً وتناسباً) مع السياق الذي جاءت فيه النصوص التي اقتبسها في نصها الأصلي[٣١].

الغذّامي ورولان بارت

إنّ حضور رولان بارت في أعمال الناقد العربي الدكتور عبد الله الغذامي حضور إبداعي خلاّق. فقد تَمَثّل الغذامي أعمال بارت فأحسن توظيفها لدعم ما يطرحه منذ أوّل كتبه (الغذامي) وحتى يوم الناس هذا. لقد كان «لَذّة النص» أوّل الكتب التي اقتبس الغذامي من ترجمتها الانكليزية في سياق حديثه عن العلاقة بين السياق والشفرة، وذلك في أول كتبه «الخطيئةوالتكفير»[٣٢] يقول : «والعلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكيناً، فلا وجود لأحدهما دون الآخر فالقصيدة تستمد وجودها من (الشعر)، والشاعر وهو يكتب قصيدته، يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت: (إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي واليوم انبثاق من الأمس) فالمتنبي مخبوء في شوقي. وأبو تمام في السياب. وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني.

والنص أخذه الدكتور الغذامي عن الترجمة الانكليزية واستبدل كما يقول بأمثلة بارت الفرنسية أمثلة عربية[٣٣].

إن استخدام نص بارت أو «تلقيه» يتم عند الغذامي ضمن ما أسميه استراتيجية الاقتباس أو «صنعة الاقتباس» حسب أنطوان كومبانيون في كتابه «اليد الثانية أو صنعة الاقتباس»
(Antoine Compagnon, La Seconde main ou Le travail de la citation, seuil, 1979)

ويتحدث الدكتور الغذامي عن تلك الاستراتيجية فيقول : «هذه بعض من أفكار بارت حول

النص الأدبي أفردتها هنا بحديث يخصها، وما ذاك بحاوٍ إلاّ لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم، وغير ما ذكرت الكثير، ومنه شيء تناولته في عرض الكتاب رأى القارئ بعضه فيما سبق، وسيرى كثيراً فيما يلحق من فصول، وأرجو أن يكون في ذلك إيضاح لأهم ما نجده عند بارت. ولا ريب أن الموضوع يحتاج إلى بسط أوسع من هذا وأشمل. ولا عذر لي في الجنوح عن هذا البسط سوى أن هذا الكتاب ما قصد إلى هذا الغرض، وإنما أعرض هنا ما هو ذو صلة برسالة الكتاب، وهي رسالة لا تطلب إلاّ بعض ما لدى رولان بارت، وقد أفدت من هذا البعض كل الإفادة، وحاولت عرضه باجتهاد صادق في إيضاحه إيضاحاً لا يعتريه لبس يحرّفه عن أبعاده، أرجو أن أكون قد وفقت في ذلك، وإني لأعلم علم اليقين أن اقتباس الأفكار بعد إخراجها عن سياقها الذي ولدت فيه ينتج عن لبس يقود إلى سوء فهم. ولكن هذه حالة لا سبيل إلى تجنبها إلا بنقل العمل كاملاً، وهذه غاية لايتسع لها هذا الكتاب، فليس لي إذاً إلا أن اجتهد بقدر ما وهبني الله من وسائل، ولقد بذلت جهدي في ذلك، وقدمت كلّ ما عندي من أسباب وكل أملي من الله هو أن يوفقني إلى صناعة الخير وبذره ما استطعت إلى ذلك سبيلا»(٢٤).

إن أول مبادئ استراتيجية الاقتباس عند الغذامي هو اختيار ما يناسب الموضوع المطروح، وثانيها : الاجتهاد في إيضاح الاقتباس إيضاحا بلا لبس يحرفه عن ابعاده وإن السبيل إلى ذلك هو استخدام الوسائل والأسباب، وأهم هذه الوسائل وتلك الأسباب أن يحرص الناقد على تعريب الاقتباس فكما أن الكلمة المعربّة تخضع لمقاييس لغة العرب فالاقتباس يُعَرّب بوسائل أهمها: الصياغة، فصياغة الاقتباس صياغة عربية تساعده في دخول نسيج الأسلوب العربي، ومنها أيضا تعريب أمثلة الاقتباس كما فعل الدكتور الغذامي عندما استبدل بأمثلة بارت الفرنسية أمثلة عربية تجد مرجعيتها في ذهن القارئ العربي.

أما قضية قطع الاقتباس عن سياقه الأجنبي فإن لنا وجهة نظر في ذلك مفادها أن سياق الاقتباس الأجنبي لا مرجعية له إلاّ عند قلّة ممن يتقنون لغة الاقتباس، وإن أهمية الاقتباس الجديد تنبع من انسجامه في السياق الجديد الذي وضعه فيه الناقد بعد أن مارس عليه عملية التعريب صياغة وأمثلة، والحكم في ذلك لما نسميه «لطف الصنعة». إن اندماج الاقتباس في السياق الجديد يتوقف على ما ذكرناه، ويكتسب الاقتباس بذلك حق المواطنة، ويبدأ في تكوين مرجعية خاصة في أذهان المتقلين.

إن في كتاب «الخطيئة والتكفير» كثيراً من الاقتباسات والمفاهيم التي أدخلها الدكتور الغذامي في المجال العربي في ضوء ما ذكرناه من استراتيجية الاقتباس، وفي ضوء تعريب المفاهيم والمصطلحات التي يمكن أن تخصص لها دراسة مستقلة، أما فيما يتعلق برولان بارت فإننا نقف في بحثنا هذا عندما اقتبسه وعربّه من كتاب «لذة النص»، وسنتحدث لاحقاً عن تلقي الغذامي بقية كتب «بارت» ومقالاته(٢٥).

ويضع الدكتور الغذامي كتاب «لذة النص» إلى جانب كتاب «رولان بارت بقلم رولان بارت»

١٩٧٥م، وكتاب «خطاب عاشق ١٩٧٧م» ويقول: «هي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص. وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة. وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل كويل)[٣٦] وكتابها.

ويبرز من خلال كتاباته كاتباً متميزاً ما هو بالناقد، وما هو بالفيلسوف، ولا هو بالشاعر أو الفنان، وما هو بالروائي، ولكنّه كل هؤلاء، حيث يتحدث بارت مع اللغة فيحلّ فيها جاعلا الكلمة تجسيداً لذاته، ولنفسه، ولحبه، هذا الحب المطلق كالإشارة المطلقة، وبذلك يتجاوز رولان بارت الأكاديمية الجامعية آخذا كل مكتسباتها ونظرياتها، ويدخل على عالم الإبداع عملاً بفكر نظري ثاقب، فيجمع بين المهارتين ليكسر الحواجز بين الكلمة الشاعرة والكلمة العلمية. ويكون أبرز مثال حضاري على ثقافة الغرب الفلسفية والأدبية...»[٣٧]، وقد وجدت الدكتور الغذامي يشير إلى علاقة بارت بالفكر العربي إذ يقول «ويبدو أنّ لبارت معرفة جيدة بالفكر العربي، وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها وبُعْد معانيها، مثل قوله عن إشارة العلماء العرب عن النص بأنه (جسد)، وهي إشارة أطربت بارت وانتشى بها في كتابه (لذة النص) صفحة ١٦»[٣٨]. وعاد الدكتور الغذامي إلى طرح فكرة (النص/الجسد) في كتابه «ثقافة الأسئلة» في مقالة عنوانها «لكي يتكلم النقد بالعربية، ١ - النص/الجسد» وهو - الغذامي- بظن أن رولان بارت يشير إلى قول الحاتمي في وصف النص: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد من الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالم جماله»[٣٩].
وقال لي إن هذا النص ربّما اطلع عليه «بارت» عن طريق صديقه «عبد الكبير الخطيبي»[٤٠]

وقد وجدت الأستاذ عمر أوكان يشير إلى هذا الأمر في كتابه «لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت»[٤١]، إذْ يقول : «ومادمنا بصدد الجسد فبارت يعجب بالتعبير الرائع للعرب الذي يعطي «النص» معنى «الجسد» وهو خطأ وقع فيه بارت لأن أمهات المعاجم العربية لاتتضمن هذا المعنى، وإنّما هذا التعبير هو تعبير مغربي يدل على معنى إيروسي يتعلّق بالجسد الأنثوي، ويتجاوزه أحياناً إلى الجسد الذكوري عند اللواطيين»[٤٢].

ويبدو أنّ نَص بارت الذي يتعلّق بالرؤية العربية قد تجاوز حَدّ الإشارة فهو يورده مُمَرّضاً إذْ يقول : «يبدو أن علماء العرب استعملوا، وهم يتحدثون عن النص، العبارة الرائعة التالية «المتن (الجسم) الصحيح Le Corps Certain ،أي جسم...»، ثم يتحدث بارت بعد ذلك عن قضية أن لدينا جسدين : جسد المشرّحين، الجسد الظاهري المادي (الخِلْقة) وهو يقابل في النص ما يراه النحويون والشراح وفقهاء اللغة «خِلْقة النص» Phéno-texte ، والجسد الآخر هو جسد المتعة وهو مصنوع - كما يقول بارت - من العلاقات الإيروسية وحدها، ولاعلاقة له بالجسد الأول، ويقابله في النص الـ Géno-texte تخلّق النص[٤٣]. هذه الإشارة إذاً لها علاقة بمفهوم فكري، وليس لغوياً كما أشار الأستاذ أوكان.

إن وقفة الغذامي عند رولان بارت كانت وقفة تَمثّل وتعريب، وإيجاد سياق جديد لنصوص مقتبسة من سياقات أخرى، ولكنها تصلح لتكوّن لها مرجعية في السياق الجديد، ويمكن استخدامها انطلاقاً من هذه المرجعية الجديدة.

وكان الدكتور حامد أبو أحمد في كتابه «الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب ومابعد الحداثة»[٤٤] قد عرض لتلقي بارت عند الغذامي فقال : «ولكن الكتاب الوحيد (فيما تحت يدي) الذي خصص لرولان بارت ونظريته في القراءة مساحة واسعة هو كتاب «الخطيئة والتكفير (للدكتور عبد الله الغذامي)[٤٥]. ويذكر الدكتور أبو أحمد أن كتاب الغذامي يقول بصراحة إنه إذا كان لابد من تصنيف الغذامي في تيار معين فإنه ينسب بكل جدارة واستحقاق إلى تيار ما بعد البنيوية[٤٦] الذي تمثل مفاهيم : الاختلاف، وسلطة القراءة، وكسر العلاقة بين الدال والمدلول الأسس الرئيسية فيه.

أما تلقي رولان بارت في كتاب حامد أبو أحمد فإنه يرتكز على كون بارت أحد الشخصيات التي أرهصت كتاباتها بنظرية القراءة، فهو يرى أنّه صاحب نصيب غبر قليل في نشوء تلك النظرية. ويشير أبو أحمد إلى اختلاف الدراسات في مشاركة بارت في نظرية القراءة، فمنها مايرى أنه مهم كما جاء في كتاب «نظرية التلقي»[٤٧] لروبرت هولب حيث توسم نظرية بارت بأنّها نظرية «القارىء المبعد عن المركز»، ومنها ما نظر إلى بارت من منظور آخر، كما فعل جوناتان كولر في كتابه «عن التفكيك»[٤٨] إذ أخذ يقتبس من مؤلفاته بعض العبارات، ويدلل بها على أنه كان يمثل مرحلة مهمة في مراحل تطور نظرية القراءة. ويتخذ د. أبو أحمد من كتاب «لذة النص» أساسا ينطلق منه للاستدلال على مكانة بارت في الإرهاص لنظرية القراءة فنجده يخصص له الفقرة الثانية مما يسميه «الجذور» ويبدأ هذه الفقرة بقوله :

«يفتتح رولان بارت كتابه (لذة النص) بشبه أمثولة عن (السيد تستM. Teste مقلوباً). وهو شخص نتخيله يحطم في ذاته الحواجز والطبقات والاستثناءات، ويخلط اللغات، ويتحمل في صمت جميع ما قد يوجه إليه من اتهامات باللامعقولية وعدم الوفاء .. وهذا الفرد – إن وجد- يكون وصمة لمجتمعنا، وتجعل منه المحاكم والمدرسة والمصحة العقلية وأحاديث الناس فرداً غريباً، لأنّه لا أحد يطيق ارتكاب التناقض دون خجل. هذا الفرد يقول عنه رولان بارت إنه موجود، ويطلق عليه اسم (نقيض البطل) أو البطل المضاد، فمن هو ؟ إنه قارئ النص الذي يجد المتعة في القراءة»

هذا النص الذي اقتبسه الدكتور أبو أحمد من الترجمة المغربية (ص١٣)، وهو يضيف إليه في بعض الأماكن بعض العبارات التوضيحية لجعل النص أكثر وضوحاً. ثم يعلّق على النص فيقول:

«وإذا كان رولان بارت قد جعل من قارئ النص الشاعر بالمتعة نقيضاً للبطل، فإن نقاداً ومنظّرين آخرين اختلفوا مع بارت في ذلك، وجعلوا منه -أي من هذا القارئ - بطلاً، لكن الجميع اتفقوا على شيء واحد هو إعطاء القارئ دوراً رئيسياً».

ولكن الدكتور أبو أحمد لا يذكر لنا مفهوم أولئك النقاد الذين اختلفوا مع بارت. وهو يعود إلى كتاب «لذة النص» في (ص٤٢) فيقول : «إن إحدى فقرات هذا الكتاب تحدد مفتاح أعمال بارت كلها» (صفحة ٤٤ من الترجمة العربية) والفقرة تقول: «ليس الجديد موضة، بل إنه قيمة، وهو أساس كل نقد، لم يعد تقويمنا للعالم يتوقف، على الأقل من الناحية المباشرة، على التعارض بين النبيل والحقير، كما كان الشأن مع نيتشه، بل على التعارض بين القديم والجديد (بدأت ايروسية الجديد منذ القرن الثامن عشر، وهو تحول طويل لم ينقطع عن السير) ليس ثمة وسيلة للإفلات من استلاب المجتمع سوى الوسيلة التالية : الهروب إلى الأمام. فكل لغة قديمة مفهومة، وكل لغة تصبح قديمة حالما تتكرر».

إنّ المقارنة بين نص الترجمة واقتباس الدكتور أبو أحمد تظهر بعض الفروق التي يظن أنها تجعل نصه أكثر تلقياً، فهو يزيد «إنه» بعد «بل» في بداية النص فتصبح العبارة: «.. بل إنه قيمة» وهذه الزيادة لا قيمة لها، ولا تغيّر من طبيعة النص المفهوم بها أو من دونها، وكذلك زيادة «وهو» قبل «أساس كل نقد» وحذف «أي» قبل «الهروب» وهي «أي» موجودة في نص الترجمة. بل إنّ الدكتور أبو أحمد يستبدل بـ «ضمير التأنيث المفرد الغائب» «هي» فعل «تصبح» دون أن يكون في ذلك أي وظيفة أو داع دلالي.

وينتظر الدكتور أبو أحمد الصفحة (٤٢) من كتابه ليذكر في الحاشية (٣٣) أن رولان بارت ولد عام ١٩١٥م وتوفي عام ١٩٨٠م.

ويذكر الدكتور أبو أحمد في (ص٤٣) من كتابه أن الدكتور الغذامي في كتابه «الخطيئة والتكفير»، وبو ثويلو إيبانكوس في كتابه «نظرية الأدب» يعتبران رولان بارت تشريحياً (أو تفكيكياً) وأن الدكتور الغذامي ينظر من منطلق واحد إلى كتب بارت، ولكنه يلمح في الكتب الثلاثةوهي («لذة النص» و «رولان بارت» و «خطاب عاشق»)[٤٩] شيئاً يميز بارت عن كل التفكيكيين، ولذا يقول عنها (ص ٦٧) : «وهي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة. وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة تيل-كيل... إلخ».

إن تلقي كتاب بارت في كتاب عن نظريات التلقي يتم من خلال تلقٍ آخر هو تلقي الدكتور الغذامي ورؤيته لكتاب بارت «لذة النص» ضمن كتبه التي يعتمد عليها.

عمر أوكان ولذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت

وإذا كان الدكتور عبد الوهاب علي الحكمي[٥٠] قد استعرض أفكار بارت بصورة تاريخية،

وقسّم حياته النقدية إلى مرحلتَيْن، كل مرحلة تمثلها مجموعة من الكتب النقدية فإن الأستاذ عمر أوكان يقسّم(٥١) أعمال بارت النقدية إلى ثلاث مراحل :

- المرحلة الأولى (١٩٥٣-١٩٦٤م): هذه المرحلة يمكن أن نطلق عليها مرحلة «الحلم» أو «الأدب» أو «الخطاب»، وهي مرحلة «الدرجة الصفر للكتابة»، و «ميشلي بقلمه»، و«عن راسين» و«محاولات نقدية» وهي مرحلة تطرح السؤال القديم «ما الأدب؟» في صيغة: «ما الكتابة؟» وسنتحدث عن هذه المرحلة عندما نَعْرِضُ لتلقي كتبها في العالم العربي.

- أما المرحلة الثانية (١٩٦٤-١٩٦٧م) وهي مرحلة «الدليل» أو «العلمية»، وهي مرحلة تشتهر بكتابَيْ بارت «نسق الموضة» و «عناصر السيميولوجيا» وسنتحدث عنهما في حينه أيضا ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن كتاب «عناصر السيميولوجيا» لقي تلقياً غنياً ومهماً في العالم العربي.

- والمرحلة الثالثة : (١٩٧٠-١٩٨٠م) هي مرحلة «اللذة» أو «النص» أو بعبارة جامعة «لذة النص ونص اللذة» وهي تستفيد من المرحلتَيْن السابقتَيْن : مرحلة الأمل، ومرحلة العلم. وتتميز بالتتبّع العشوائي للشظايا والحقائق والأقوال، بل اللمسات والدفعات والوكزات والتدافعات وفقاقيع الأوهام وإطلاق البالونات. لمخطط عشوائي يطمع إلى اقتناص اللذة والدخول إلى «النكهة» كما يقول ريتشارد هوارد.

وفي هذه المرحلة يتخلّى بارت عن الحلم الأورفيوسي بالعلمية ليطرح مفهوم اللذة كبديل ابستمولوجي للعملية. يقول بارت في حوار أجراه معه ستيفان هيت: «إنّ الدعوة إلى (علم الأدب)... كانت دائماً مبهمة، وأتجرأ لأقول نسبياً بأنّها غالباً مزيفة، وقَبْل في «نقد وحقيقة» تحدثت فعلاً عن (علم الأدب) ولكن بصفة إجمالية لم نره... وأنا أتحدث عن (علم الأدب) وضعته بين قوسين (إذا وجد ذات يوم)، وهذا يعني في الواقع أنني لا اعتقد أن الخطاب عن الأدب يمكن أن يكون علمياً» وهكذا تراجع بارت عن علمية الأدب ليطرح «إيروسية» الأدب، كما تراجع عن تعريفه السابق للسيميولوجيا باعتبارها «علماً» للأدلة ليجعل منها «مغامرة» الأدلة. فالعلاقة التي أصبحت تربط القارئ بالنص، والنص بالقارئ هي علاقة ليبيدية، فيتشية فالنص «هو موضوع فيتشي، وهذه الفيتشية ترغب في [أنا القارئ]، النص يختارني بواسطة ترتيبات كاملة لشاشات غير مرئية، لماحكات انتقائية : المفردات، المراجع، المقروئية.

ويرجع هذا الانقلاب في تصوّر بارت النقدي إلى الأثر الذي خلفته ثورة مايو ١٩٦٨م في الفكر الفرنسي ككل، إذْ هزته من جذوره العميقة فاضحة زيف الأيديولوجيات، ومغيبة الإحساس بالالتزام السياسي لدى الفرد، وداحضة الإيمان بالعلمية.

ويمكن أن نسجل البداية الفعلية لهذه المرحلة بكتاب «امبراطورية الأدلة ١٩٧٠م» الذي هزّ بارت في أعماقه، هذا الكتاب الذي هو ليس وصفاً لليابان كواقع جغرافي، تاريخي، ثقافي، فلسفي، ديني، سياسي، اقتصادي، اجتماعي، ايديولوجي... وإنما اليابان كدليل أو أكثر كامبراطورية للأدلة. فاليابان كما يراها بارت هي «سعادة الأدلة» أو «ميثولوجيا سعيدة».

هذه اللذة الناشئة امتدت لتشمل حكاية صغيرة لبلزاك هي «سارازين»، أو بتعبير بارت «س/ز= S/Z» هذا التعبير الذي هو قبل كل شيء لذة العمل والكتابة ومتعتهما. وقد تطوّر هذا التصور البارتي للذة في كتابه «ساد، فوريي، لايولا» حيث جمع بارت بين الشيطان ساد، والطوباي العظيم فوريي، وقديس الجزويت لايولا في الممارسة نفسها. الممارسة التي هي خلق لغة جديدة، ليست هي لغة اللسان الطبيعي، وإنما هي لغة الإيروس ومؤلفاً بذلك «ائتلاف الاختلاف» بين هؤلاء الثلاثة عبر نفس الكتابة (نفس شهوة التصنيف، نفس هوس التقطيع، نفس الوسواس العددي، نفس ممارسة الصورة، نفس خياطة النسق الاجتماعي، الإيروسي، الاستيهامي)، وليأخذ هذا التصوّر صورته الناضجة في كتابه الشهير «لذة النص، ١٩٧٣م» هذا الكتاب الذي يتأثر بفكرة نيتشه «الخلوقية» ويقصد بها بارت «فكر الجسد وهو في حالة لغة» هذه اللذة التي لا نهاية لها، يعبر عنها بارت في كتابه «بارت بقلم بارت» حيث يقول : «إننا نكتب برغبتنا ولا انتهي من أن أرغب» ويمكن تلخيص هذه اللذة بصفة عامة بما جاء في الدرس الافتتاحي بالكوليج دو فرانس ١٩٧٨م حيث يقول «لا سلطة، قليل من المعرفة، قليل من الحكمة وأكثر ما يكون من النكهة».

هذه اللذة لدى بارت تشمل حتى أسلوب كتابته : التقاطيع أو الاستفسارات التي تعمّ كتبه، والتي بلغت درجة فضوى وترتيباً أبجدياً رائعاً في «لذة النص» (وهو مع كامل الأسف ماأهملت إثباته الترجمة العربية الصادرة عن دار توبقال)، وكذلك اللغة الشعرية الجذابة التي تسود هذه المصنفات، والتي جعلت جون دو فينو يرى أن بارت يتعامل مع الخيال (ليس الخيالي في حقيقته غير الشعري)، وهو ما أكده بارت عبر التساؤل التالي .

كيف نقرأ النص؟ إن بارت يجيب ببساطة، ان علينا أن نقرأه باعتباره (خيالاً).

إن هذا النص الطويل الذي اقتبسناه من كتاب عمر أوكان نموذج تلق يهدف إلى الكشف عن جوانب غامضة في فكر بارت تتعلق بمرحلة «اللذة»، وما صاحبها من تصورات نيتشوية، وشطحات صوفية، وهلوسات إيروسية. في علاقة هذه اللذة بالنص وبالسلطة وبالعلم...

إن أوكان يشير إلى ترجمة «لذة النص» الصادرة عن دار توبقال، ولكنه يأخذ عليها أنها لم

تهتم بأسلوب كتابة الكتاب، ولا بتقاطيعه وترتيبه لأن ذلك في رأيه داخل فيما يسميه بارت «لذة النص»، ويعالج أوكان «لذة النص» في فقرتيْن أخريين من كتابه : النص كَلَذّة واللذة والسلطة[٥٢]. في الفقرة الأولى يتحدّث أوكان عن فكرة اللذة وقدمها ويقول : «يمكن اعتبار أبيقور أوّل من دعا لها» ثم تتالت الدعوات حتى مَيّز فرويد بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع[٥٣]. ثم يقول أوكان : إن بارت يشير إلى محاولات سبقت محاولة «لذة النص» خصوصاً محاولة باشلار صاحب «شاعرية الحلم» الذي استطاع أن يؤسس نقداً خالصاً للِذّة، واستطاع أن يؤسسه في لذة كما يقول بارت.

ثم يذكر أوكان تأكيد بارت خواص اللذة، وهذه الخواص هي :

– ان الحديث لا يدور حول اللذة، وإنما ينصب على الرغبة التي يبدو أنها تملك شرفاً معرفياً لا يتوفر للأول.

– ليست اللذة فكرة يمينية، ولا فكرة يسارية، وإنما هي «اللامباشر» و «الانزلاق»، و«الحياد»، والصورة الشيطانية الأكثر فساداً.

– تكمن اللذة حتى في النصوص المرعبة (مثل نصوص الجنون)، وهي ليست من الصنف البطولي، والظافر والمفتول العضلات، وإنما تتخذ شكلاً للانحراف الذي يحصل «كل مرة لااحترم فيها العرف العام».

– فكرة اللذة هي فكرة جنسية، فهي تتعلق بهذا الجسد المصنوع من العلاقات الايروسية فقط، والذي يجمع بين جسد الناسخ وجسد القارئ بواسطة النص، «فيُخَلّف علاقة شبه جنسية بين هذين الجسدين اللذَيْن لا يوافقان شخصَيْن مدنيَّيْن أو مَعْنَويَّيْن، وإنّما شَكْلَيْن وذاتَيْن».

– جمعية أصدقاء النص هم أشخاص يدافعون عن اللذة، إلا أنهم غير متفقين على نصوص اللذة. لأنها –اللذة- لا اتفاق حولها. وإنما هم مُتَّفقون حول أعدائهم المتمثلين في أصحاب النزعات الثقافية، والعقلانيين المتشددين والأخلاقيين السياسيين والنفعيين.

ثم يعرض أوكان تفريق بارت بين: لذة النص ونَصّ اللذة مستعينا على ذلك باقتباسات من نَصّ كتاب بارت دون أي إضافة تذكر[٥٤]. إن تلقي أوكان نَصّ بارت يُعدّ تلقياً توضيحياً يستبدل بعبارة الكتاب عبارة أخرى قد تكون أكثر وضوحاً لأنها تغضّ النظر عن أشياء كثيرة فيه، بل إنها تعكسها في بعض الأحيان كما حصل عند حديثه عن خواص اللذة إذ يقول:

«ليست اللذة فكرة يمينية كما تدعي بعض الأسطورات المبتذلة التي تتناسى سيجارات ماركس وبريخت، وليست حتى فكرة يسارية، وإنّما هي «اللامباشر...»[٥٥].

والحقيقة أن بارت يذكر سيجار ماركس وبريخت ليرد على بعض اليساريين الذين يعارضون

اللذة، ويُفهم من عبارة أوكان أن بعض الأساطير التي تدعي أن اللذة فكرة يمينية هي التي تتناسى سيجار ماركس وبريخت.. فقد عكس الكلام. وكنا قد بينّا أن بارت يتحدث عن «الجسد الحقيقي» - وهي العبارة التي ينقلها عن العرب بإعجاب- وليس عن إعطاء «النص» معنى «الجسد»، وإن كان هذ المعنى شائعاً في النقد العربي[٥٦]. ويخصص أوكان فقرة أخرى من كتابه للحديث عن اللذة والسلطة عرض فيه تعارض اللذة مع السلطة، وأن اللذة تقع في الطرف المناقض للسلطة، ولذلك كانت ممنوعة دائماً كما أوضح لنا التحليل النفسي.

وينقل أوكان في هذه الفقرة كما في غيرها كلام بارت ويورده وكأنما هو كلامه يقول (ص٥١): «ولأن اللذة مفهوم واسع وطويل تاريخه، بالإضافة إلى صعوبة تحديده، فإننا قد حصرناها في النص. فاللذة التي سنتحدث عنها ليست ذوقية أو جنسية.. وإنما هي نصية، هذه اللذة هي أولا وأخيرا «لذة نص» فالنص هو الأداة التي، بها ولأجلها، يقع الصراع، وهو في حالة صراع دائم مع السلطة (وإذا ما تم امتلاكه كف النص عن أن يكون نصاً)، ولذلك تقيم السلطة في وجهه ضروباً من الحصر والرفض من أجل التخفيف من ثورته الجامحة، أو للاستحواذ عليه، أو تغييبه، أو التقليص من انتشاره على الأقل.

إنّ ما فعله الأستاذ عمر أوكان هو أنّه فرّغ كتاب «لذة النص» في كتابه بعبارة ربّما تكون أكثر وضوحاً، ولكنها أقل دقة، ولا تعبر عن كلّ الأبعاد الجمالية والفلسفية لكتاب «لذة النص»

أمّا الدكتور أحمد أبو زيد فإنه في مقاله «النصوص والإشارات، قراءة في فكر رولان بارت» وقد أشرنا إليه في بداية البحث، يعرض لكتاب «لذة النص» في الصفحة (٢٥١) من مقاله فيقول :

«ويميز بارت بين نوعيْن من الاستجابة للنص: اللذة (Plaisir)، والمتعة أو الاستمتاع (Jouis-sance) ، مع أن المعاني الإضافية أو الرمزية (Connotation) للمتعة في اللغة الفرنسية هي معانٍ جنسية إلى حد كبير، إلاّ أن بارت يعتبرها أساسية هنا بالنسبة للتمييز الذي يقيمه بين نوعَي الاستجابة.. فاللذة إحساس هادئ، لطيف، عادي ومألوف، بل إنّه يمكن القول إنها إحساس برجوازي يتلاءم مع الجلسة الهادئة بجوار المدفأة، ومع كتابة ما يمكن قراءته(Lisible) وذلك بعكس المتعة التي هي إحساس عارم وعميق وتتلاءم مع كتابة مايمكن نقله ونسخه (Scriptible) أي النص». إنّ اللذة يمكن الكلام عنها ووصفها بعكس المتعة التي كثيراً ما تؤدي إلى شعور المرء بالحيرة، بل والضياع وعدم الارتياح الذي قد يصل إلى حد الملل، كما أنّها تهزّ أركان الأسس التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ، وتصدم ذوقه وقيمة ذكرياته، وقد تؤدى إلى خلق أزمة في علاقاته مع اللغة، كما يقول في كتابه «لذة النص Le plaisir du texte» الذي نشره عام ١٩٧٣م.

إنّ هذه الفقرة التي نجدها في (ص٢٢) من الترجمة المغربية، وفي (ص٣٩) من ترجمة د.عياشي، وفي (ص٣٣) من ترجمتنا ليست إلاّ تفسيراً لنص بارت، وليس ترجمة له، ونورد نَصّ بارت من الترجمة المغربية هذه المرة وللقارئ أن يقارن بين النص الأصلي، وما جاء عند الدكتور أبو زيد

«نص اللذة: إنّه ذلك الذي يرضي، يفعم، ويغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولايقطع صِلَتَهُ بها. هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة، أمّا نَصّ المتعة: ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يُتْعِب (وربما إلى حد الملل) فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه، وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة»[٥٧].

نشير هنا إلى التغير المعنوي الذي حلّ بنص بارت عند الدكتور أبو زيد فقد تحولت «قيمه وذكرياته» إلى «وقيمة ذكرياته» وفرق بين العبارتَيْن، فضلاً عن أن الدكتور أبو زيد يأتي بنص موازٍ لنص بارت وليس النص نفسه. ويورد الدكتور أبو زيد بعد نص بارت رأي ستاروك في كتاب «لذة النص» فهو يصفه بأنه كتاب محير وغير قاطع في كثير من المواضع، ويتابع أبو زيد بنص موازٍ لنص بارت وملخص له فيقول :

«ومع أن بارت يعترف بأن كثيرا من القراء لم يمروا بمثل هذه التجربة (المتعة) أثناء قراءتهم، بل وقد لا تتاح لهم الفرصة أبداً لأن يمروا بها، إلاّ أنها تجربة يمكن استثارتها عن طريق العكوف على دراسة الألفاظ ودلالاتها، وهو أمر خليق بالاهتمام على أية حال، كما أن الجهد الذي يبذل في ذلك جهد غير ضائع. ويعود الدكتور أبو زيد إلى من تعرضوا لآراء بارت من أمثال ستاروك وفيليب بيتي (Philip pettit) في كتابه : The Concept of)(Stracturalism : A critical Analysis

ويقول «أبو زيد» إنهم يرون أنّ ما ذهب إليه بارت من توجيه الكتّاب المبدعين في المستقبل جانباً كبيراً من جهودهم للعب باللغة والكلمات وما سوف يترتب على ذلك من إثارة المتعة في أذهان قراء نصوصهم القابلة للنسخ والنقل ليس سوى «عصا يستخدمها بارت لضرب الحاضر»، وبخاصة ما يعتقده الكتاب المعاصرون من ضرورة تكامل وحدة الأشخاص والأعمال الأدبية على السواء، وبناء على ذلك فإن بارت لا يتصوّر أن الكاتب المبدع يعبّر عن نفسه حين يكتب، لأن هذا سيكون ضرباً من المثالية (Idealisme) التي تؤمن بأن الكاتب له «نفس» أو «ذات» مستقلة عما يكتب، ولها وجود سابق على كتاباته، وأنّه حين يكتب إنّما يشرع في تمثيل نفسه أو تصويرها مستخدماً اللغة كأداة لذلك، وهو مالايقبله بارت الذي يعتقد أن الكاتب لا يستطيع أن يكتب نفسه، وأنه بمجرد أن يحاول ذلك فإن هذه (النفس) أو (الذات) تتضاءل وتنكمش وتصبح عديمة الجدوى.

إن ما نـجده في مقالة الدكتور أبو زيد يشبه ما وجدناه في كتاب أوكان، ذلك أن تلقي النص هنا وهناك يقوم على إيجاد نص موازٍ ينقل أفكار بارت مع الاستعانة بآراء بعض الذين تناولواكتاب «لذة النص» خصوصا وأعمال بارت عموماً في تلك العملية.

أما الدكتورة سامية أسعد في مقالتها «رولان بارت : رائد النقد الجديد في فرنسا» (عالم الفكر، مج ١٢، ع٢، ١٩٨١م، ص ١٨١-٢٢٤) فإنّها تخص كتاب «لذة النص» بإشارة عابرة في نهاية مقالها (ص٢٢٣) تقول : «لكن فكر بارت تميز بخواص تتجاوز قضية النص، وتدور حول وضع من يتلقى السنة و «متعة» هذا التلقي. هكذا تغلق الدائرة التي تبدأ من الإرسال. «درجة الصفر في الكتابة» وتنتهي إلى المتعة - «متعة النص» Plaisir du texte (١٩٧٣م) - مارة بالتلقي «س/ز» بين النص القابل للكتابة ونص المتعة، يظهر تعريف جديد للأدب. ويسير كتاب «متعة النص» في اتجاه الكتب السابقة له، ولكن من وجهة نظر أخرى. ومن أول نص إلى آخر نص كتبه، من الأدب إلى الأدب مروراً بالموضة والزي، والإعلانات، والمصارعة الحرة، نلمس استمرارية في نظر بارت إلى الأمور.

ونلاحظ أنّ هذه الإشارة العابرة تجعل عنوان الكتاب «متعة النص»، وهذا يدل على أن الكاتبة لم تطلع على الكتاب، وهي تكتب عنه كلاماً عاماً فيه غموض عند ما تقول : «ويسير كتاب«متعة النص» في اتجاه الكتب السابقة له، ولكن من وجهة نظر أخرى فما وجهة النظر هذه، وقد رأينا أن كتاب «لذة النص» لا يسير في اتجاه كتب بارت السابقة، وإنّما يصنّف مع «قطع من خطاب عاشق» و «س/ز» في مرحلة واحدة؟».

إنّ ترجمة عنوان الكتاب بـ«متعة النص»[٥٨] يلغي الثنائية التي يقوم عليها الكتاب عموماً وهي ثنائية «اللذة/ المتعة»

أمّا الدكتور معجب الزهراني فقد كان تلقيه كتاب رولان تلقياً يمكن أن أسميه التلقي الموازي، وهذا الضرب من التلقي يتخذ النص الأصلي منطلقاً ليقول ما يراه في القضية المتلقاة بالتوازي مع ذلك النص، وبالتساير معه. ويبدو ذلك في مقالته «حول المعنى : عن متع القراءة ومشقاتها»[٥٩].

ويبدو أن الدكتور الزهراني مهتم بقضية القراءة ومتعة القراءة منذ سطور مقالته الأولى، يقول: «... أما القراءة فكثيراً ما تُمَثّل لنا كعملية لعبية تسلي الخاطر، وتُروّح عن الروح وتلذ الجسد، وبعد هذا تأتي الفوائد الذهنية والسلوكية، وقد لا تأتي ولا يسأل عنها.وبفحص هذه الأقاويل ومايمكن أن تنطوي عليه من توهمات ساذجة وخطيرة نجد أن مرجعياتها تكمن في بعض تجاربنا الحياتية مثلما تعود إلى بعض ماراج وانتشر في خطابنا النقدي، والحديث منه على وجه

التخصيص». ثم يتحدث الدكتور الزهراني عن الحرية في اختيار نصوص القراءة، وعن حرية وضعيات الجسد القارئ. وهو يَعُدّ هذه الحريات والحقوق مصدر متعة يتوفر للقارئ لحظة القراءة أكثر مما يتوفر للكاتب لحظة الكتابة، ويتحدث عن القراءة القسرية التي يفرضها الآباء والمعلمون على أبنائهم ويعدّها مكرسة لأسوأ أنواع المتع، وهي عنده متعة عدم القراءة. وبعد هذه المقدمة يأتي النص الموازي عند الدكتور الزهراني عندما يقول : «أما من جهة النقد الحديث فقد راجت فيه وبسببه أو بسبب الفهم الخاطئ له، مقولة أن القراءة متعة في جوهرها في بعض الأحوال والمقامات الشبقية. ومع ما لهذه المقولة من وجاهة أوصلها ناقد كبير مثل رولان بارت إلى حدود اللذة الشهوية التي تصيب الجسد، إلاّ أنها قد تنطوي على خدعة كبيرة وخطيرة فتقود إلى حالة أشبه ما تكون بمتعة الجاهلين المشار إليها أعلاه».

ثم يفرّق الدكتور الزهراني بين نوعين من النصوص : الرديئة معرفياً وإبداعياً وهي في رأيه مما يجب أن نطوّح به في غبار الهواء بمجرد التيقن من رداءتها. والنصوص الجيدة التي لا نشك لحظة واحدة في أنها تستحق القراءة، لكننا نتركها لعمقها أو صعوبتها أو غموضها، أو لمجرد طولها المفرط الذي لا يتناسب مع زمن السرعة وكثرة المشاغل والمسئوليات... وهنا تتحول القراءة برأيه دون وعي منا إلى ممارسة نزوية عابرة، ومتى ما استوطنت هذه القراءة فينا ومن حولنا فلايعود من الغريب والمثير للتساؤل والقلق أن نكتفي بالمقالة عن البحث، وبالقصيدة أو القصة المفردة عن المجموعة الشعرية أو القصصية الكاملة، وبالرواية المغامراتية المسلية عن الرواية المشتملة على أطروحة معمقة حول الكائن أو المجتمع أو التاريخ، وبالكتاب الخفيف الظريف المثير عن الكتاب الجاد الذي يضيف جديداً إلى المعرفة السائدة أو الإبداع السائد. هكذا تصبح القراءة ممارسة صدفية نباشرها لتزجية أوقات الفراغ والسأم أي تتحول من عمل شاق جاد منظم ومنتظم إلى هواية مسلية وخداعة إذ لا يعود لها أي مردود إيجابي على الأفراد والجماعات والمجتمعات القراءة الجادة مثل الكتابة الجادة محفوفة بالمشقات، مثلها مثل أي عمل جدي منتج وخلاق. إنها معاناة حقيقية مرهقة تماماً مثل معاناة الكتابة إذ إن بينهما من أشكال ودرجات التعالق ما يجعل إحداهما محايثة للأخرى أي شرط وجود وتحقق لها. والنصوص المتميزة حقاً لانقرؤها حتى نشعر أو ندرك أنها نتاج قراءات كثيرة ومضنية لمئات النصوص التي تحضر فيها بطرق وصيغ تستعصي على الحصر والحد. مثل هذه النصوص أيا كان شكلها وحجمها، قد تكون ممتعة للقلب والعقل، لكن قراءتها تتطلب من الجهد والطاقة من جهة القارئ ما تطلبته من جهد وطاقة من جهة الكاتب، وهنا تحديداً يختلف معنى المتعة إذ تعود في أعلى مراتبها وأعمق معانيها لأنها مصاقبة لأقصى حالات المعاناة والمشقة بالمعنى النفسي والذهني والجسدي. أكثر من ذلك لا تعود المتعة عند قراءة هذه النصوص مضمونة سلفاً، ولا ينبغي أن تكون مطلباً أولياً

ولامعنى أصلاً في أن نكون سبباً في مواصلة القراءة. فأرقى حالات المتعة هي تلك التي تتوارى في تعب الجسد القارئ، تتوارى حتى يعود من الممكن تسميتها أو الحديث عنها ببساطة وشفافية لا لحظة القراءة ولا من بعدها، متعة أقرب ما تكون إلى لحظة، وحالة الصمت التأملي العميق في الذات والنص والعالم إثر قراءة عمل معرفي أو فلسفي أو إبداعي يدفعنا دفعاً إلى إعادة النظر في ذواتنا وعالمنا. ويختم الدكتور الزهراني بالقول: يكفي أن تظل تتذكر معي أن نمطاً معيناً من القراءات والكتابات السهلة الممتعة قد يكون مريحاً، لكنّه يمكن أن يكرس فينا ومن حولنا المزيد من أشكال متع الجاهلين... وهذا هو الشقاء الذي ينبغي الوعي به باستمرار.

إن شبح بارت يتبدى من وراء السطور، ويُطِل برأسه من وراء الكلمات، بل إن الدكتور الزهراني يذكره صراحة ويستخدم عدداً من المفاهيم التي جعلها بارت أساس متعة النص، ولاشك أن بارت وباشلار من قبله أسسا لمتعة القراءة. فمبدأ النص الذي هو نتاج قراءات كثيرة هو ماسماه بارت - بعد جوليا كريستيفا - التناصية، وهو عند بارت منبع من منابع متعة النص لأن الكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة. ولو حاول الدكتور الزهراني استخدام ثنائية بارت لسمّى ما يدعوه متعة الجاهلين «لذّة» لأن اللذائذ متعددة «التسكع... النوم... الثرثرة أو الصمت الكسول أمام شاشات معمورة بالصور المثيرة والبرامج الفجة» أمّا المتعة فواحدة وصعبة، ويمكن - كما يقول بارت - أن يمرّ الوصول إليها بالملل والسأم والتعب (ترجمة د. عياشي، ص ٩٣): «ليست متعة النص متعة عابرة. فهي أمتن من ذلك : إنها سابقة لأوانها. ولذا فهي لا تأتي في وقتها. ولاتتعلق بأي نضج».

أمّا قضية طول النص وقصره فإن قراءة المتعة لا علاقة لها بذلك، وإذا كان رولان بارت قد تحدث عن أن نَصّ المتعة لا يمكن أن يكون إلاّ قصيراً والقِصَرُ هنا منافٍ للأبّهة الكلامية والتضخم الكلامي، والإنفاق غير المجدي وليس قِصراً معيارياً، إن بارت يطلب من النص أن يكون مقتصداً كما هو الحال في أهرامات مصر.

إن التلقي الموازي الذي نجده في مقالة الدكتور معجب الزهراني يعبّر عن فهم واطلاع يمكن معهما أن نطمئن إلى الطرح الموجود، ولكنّ بعض الإيضاحات الضرورية تنفي سوء التأويل لأن الدكتور الزهراني يسبح باتجاه تيار بارت، وكلّ ما في الأمر أن التوازي عنده يمكن أن يؤدي إلى سوء فهم تنفيه القراءة المتأنية للنصين المتوازيين.

أمّا الأستاذة فاطمة عبد الله الوهيبي فإنّها عرضت لكتاب «لذّة النص» في القسم الخامس من مقالاتها المعنونة «احتشامات الوأد»[٦٠] وذلك في إطار الموضوع الذي يشغلها وهو كون الشعرية كائناً أنثوياً. وهي تستخدم في الحديث عن ذلك كتاب باشلار «شاعرية أحلام اليقظة» وكتابَيْ بارت «لذة النص» و «مقاطع من خطاب العاشق»، وتورد في بداية مقالتها عبارة فيها شيءٌ من التجوّز عندما تقول إن كون الشعرية كائناً أنثوياً «ومضة ظهرت عند رولان بارت، وطالبته جوليا

كريستيفا بالنظرة إلى النص بوصفه جسداً ذا خصائص مثيرة وشبقية».

والحقيقة أن استفادة بارت من كريستيفا كانت في عناصر نظرية النص التي طرحتها، أما النظرة إلى النص باعتباره جسداً ذا خصائص مثيرة وشبقية فإنّها استراتيجية بارتية بدأت عند بارت في «امبراطورية العلامات (١٩٧٠م)» وفي غيره من الكتب وكرسها بارت في «لذة النص». وإن كريستيفا عندما أكدت القيمة الشبقية للممارسة النصية فإنها تأثرت ببارت، وكذلك عندما صاغت نظرية النص وعينّت التمعني (La signifiance) مكاناً للمتعة. ويبدأ حديث الأستاذة الوهيبي عن كتاب بارت «لذة النص» في الفقرة التي عنونتها «النص محتاج إلى ظلّه»، تقول : «أما رولان بارت فيأتي من كتبه الكثيرة كتابه «لذة النص» في هذا السياق، والنص المقصود في العنوان هو النص الأدبي المبدع (الروائي السردي خاصة) وينظر إليه بارت بوصفه جسداً مؤنثاً وتشير إلى أنها قد أشارت في مقالة سابقة إلى ملمح الوأد في صلب النظرية النقدية الحديثة للمرأة كقارئة كما يعكسه ذلك الكتاب»[٦١]، وتتابع «فعلى الرغم من كون الكتاب مهماً ومشوقاً، سواء اتفقنا معه أو اختلفنا، إلاّ أنه يبقى مستفزاً بسبب الأطر العامة التي تحيط برؤية بارت وطريقة طرحه. وهي رؤية أحادية لم تستطع أن تنفك من بطريركيتها الذكورية التي في الوقت الذي أعلنت فيه أنوثة النص كموضوع ألغت من جهة أخرى الأنثى كذات وكقارئة من أصل النظرية. ورولان بارت في هذا الكتاب يصدر عن رؤية تعكس تداخل اللغة والكتاب بالجسد، بل هو يراهما كجسد نصي، لكنه ينظر إلى هذا الجسد من زاوية نظر وإحساس ذكوري».

وصحيح أن بارت كان يهدف إجمالاً إلى الجري وراء انزلاق المعنى والسيرورة اللانهائية للنص، ويفرق بين مصطلحي اللذة والمتعة تفريقا ملفتاً ، لكنّه حين وضع أسس نظرته لمداخلة النص ولرؤيته حول لذة النص لم تكن المرأة في ذهنه كذات متذوقة للنص، وهو ينطلق من خلال مجازاته وتماهياته مع النص من هذه النظرية الأحادية، بل يبدو لي أحياناً لا يسلّم للنص، حتى بمكامن جماليته وإبداعه كموضوع (أنثوي من جهة نظره) إلاّ بمداخلة القارئ الذي يخصبه ويمنحه قدرته على إنتاج المعنى. وعلى هذا لا يمكن لعبارته «إنهم يريدون نصاً لا خصوبة فيه، ولاإنتاجية له. إنهم يريدون نصاً عقيماً (انظروا أسطورة المرأة من غير ظل). إلاّ أن النص محتاج إلى ظلّه هذا الظل هو قليل من الايديولوجيا وقليل من العرض، وقليل من الذات :وهذه أشباح وأورام وآثار، إنّها سحاب ضروري ولا مندوحة للهدم من أن ينتج تضاده الخاص» (لذة النص ٦٣-٦٤).

لا يمكن لعبارته أن تفهم إلا أنها هي أيضاً بدورها بعض سحاب ايديولوجياه الخاصة، وبعض سحاب بطريركية عامة!

إذاً، كيف تستحضر الرؤية الذكورية الجسد النصي ككائن أنثوي في حال الإبداع والكتابة وتنفيها أو تهمّشها في حالة التذوق والتلقي أو تحرضها (كما في سياق الطرح النظري النقدي حسب مجازات بارت) على الشذوذ واستعارة أحاسيس جنسانية ذكورية تجاه نص مؤنث. ذلك بالضبط ما يضعف طرحه عندي، وخصوصاً أنه لا يتحدث عن حالة من النقد والتذوق القائم على التحليل والاستنباط التي تستدعي الطرق العقلانية المنظمة، إنّه من هنا تتساوى المرأة مع الرجل في التعامل مع الجزء الاينموسي (النقد المنضبط بمنهجية ما) في شخص أي منهما، لكنه إجمالاً ليس ببعيد عن حالة من التذوق والتلقي والمتعة التي يدرب عليها قارئ عادي بسيط وهو بذلك يؤسس لهيمنة ناعمة ووأد غير محتشم.

وتعود الأستاذة الوهيبي إلى تكرار ما قالته في بداية المقال من أن بارت رأى النص الأدبي بوصفه جسداً مؤنثاً، ومع أنه أعلى من أنوثة النص كموضوع، إلا أنه ألغاها من جهة أخرى كذات وكقارئة حيث عكس الكتاب رؤية أحادية، وطرح نظريته من زاوية ذكورية. تحاول البحث عن تعليل تبحث عنه في مفهومَيْ «يونغ» الأنيما (anima) والأنيموس (animus)حيث يتساوى فيهما الرجل والمرأة، وإن كان بارت لم يقل ذلك ولأنّه -حسب رأيها- منصرف في الكتاب إجمالاً إلى حالة من الافتتان والانخطاف تجاه النص، وحالة من الانزلاق والانسراب فيه في حالة من اللذة أو المتعة التي لا تطرح أو تمسك بتعليلها.

إن تلقي الأستاذة الوهيبي هو على جانب من الأهمية لأنه يحمل رؤية جديدة، ويمكن أن أسميه بالتلقي المفارق، ذلك أن بارت لم يكن بالتأكيد يرى في النص جسداً أنثوياً وهي تعتمد في إثبات ذلك على نص تقتبسه من ترجمة الدكتور عياشي، وليس في الاقتباس مايشير إلى ما تفهمه من كون النص جسداً أنثوياً إلاّ إشارة بارت إلى أسطورة المرأة بلاظل لأن العقم يمكن أن يكون في الذكر كما يكون في الأنثى، وأسطورة المرأة بلا ظل هي مجرد مثال للظل، وليس للمرأة فضلاً عن أن اعتبار «لذة النص» يحمل نظرة أحادية هو ادعاء يجد عدم مصداقيته في كل طروحات الكتاب، ولم يكن بارت بالتأكيد يحمل في ذهنه قضية جنس القارئ أهو أنثى أم ذكر، بل إنه في بعض كلامه يدعو إلى جنس ثالث (الخنثى) لكي يتخلص من هذه الثنائية التي تريد السيدة الوهيبي فرضها عليه.

إنّ السيدة الوهيبي تدخل النص بنيّة مسبقة وهي أن بارت يؤنث الجسد/ الكتابة، ويذكر المتلقي، وهذا طرح لا يصح على الفهم الجيد لما يطرحه بارت في لذة النص، ولكنّه يظل ضرباً من التلقي وإن كان تلقياً مفارقاً.

إن في مقالة السيدة الوهيبي تلقياً مفارقاً لكتاب آخر من كتب بارت، وهو كما تسميه «مقاطع من خطاب العاشق»[٦٢]، وهذا ما سنتحدث عنه في حينه ونكتفي هنا بالإشارة إلى الترجمة

الصحيحة لعنوان الكتاب هي : «قطع من حديث عاشق» كما تكاد تجمع على ذلك كل الترجمات.

ونجد لدى الدكتور ميجان الرويلي[٦٣] ما يمكن أن نسميه التلقي المقارن الذي يسم الكتاب بميسمه، فالدكتور الرويلي يقارن بين فوكو وبارت[٦٤] ودريدا وبارت وسوسور ودريدا. وإن كان حضور دريدا ورأيه في الكتاب بادياً للعيان فقد كان حضور بارت حضوراً ملحوظاً أيضاً، وبما أننا نهتم بتلقي «لذة النص» فإننا نقول إن أوّل استخدام لهذا الكتاب جاء في الباب الثالث من كتاب الدكتور الرويلي «المؤلف. الذات. الإنسان»[٦٥]، ويبدو واضحاً للقارئ الفكر المقارن الذي ينطلق منه الدكتور الرويلي إذ يقول : «ويستعيد بارت استعارة المسرح وخشبته التي قال بها دريدا، فيقول: «ليس على خشبة مسرح النص إضاءات تحتية : ليس هنالك خلف النص أحد ناشط (الكاتب) وأمامه هناك آخر سلبي (القارئ)». ليس هناك ذات وموضوع».

إذاً. إن تلقي بارت يتم من خلال مقارنته بدريدا، وهذا يتفق مع توجه الكتاب عموماً. ونجد الدكتور الرويلي يشير إلى الترجمة الانكليزية لكتاب لذة النص، وإلى ترجمته العربية التي صدرت عن دار توبقال (أي الترجمة المغربية) وحتى في هذه الإشارة فإنّه يطلب من المتلقي المقارنة بين الترجمتين (الانكليزية والعربية) يقول: «قارن الترجمة...»[٦٦]. ثم يقول : «ولئن أصرّ دريدا على أن سمة العلامة هي انفصامها وقبولها للتكرار المستمر، قبولها للاقتباس والترحال من سياق إلى آخر، فإن بارت يوظف هذه الاقتباسية الجوهرية، ويمنحها للنص كسمة تلغي أهمية المؤلف : (إن النص نسيج من الاقتباسات، وتمت حياكته كلياً باستشهادات ومراجع وأصداء ولغات ثقافية - وأي لغة ليست ثقافية؟ - سابقة كانت أو معاصرة)، وكل هذه العناصر تتفجر داخل النص وكأنها أصوات تنبثق من ستيريو هائل.

أمّا دريدا، وإن شارك بارت في قضية الاقتباسات وتعددية الأصوات وأهمية التطواف من غير اختراق، فإنّه لا يسمع مثل هذه الموسيقى ومتعتها، وإنّما يرى أن النص «لعبة» لاتنتهي، فلا صوت ينبثق منه ولا صورة تقف وراءه، بل كل ما هنالك مجرد ألا عيب يستمتع بها المرء إن هو شارك فيها وانصاع لقوانينها...»[٦٧].

أما الإشارة الثانية إلى كتاب «لذة النص» فتأتي في سياق حديث الدكتور الرويلي عن تلاشي المؤلف وابتعاده عن نصه، وقوله إن التناص وتداخل النصوص جعل من كل «كتابة» نصاً آخر يتسم بالإحالات والاقتباسات التي لا يمكن بحال إسنادها إلى مؤلف ما أو إلى قصد معين. إن مثل هذا المفهوم لا يلغي هوية المؤلف فحسب، وإنّما أيضاً يجعل قصده مختلطاً بقصد نصوص أخرى (أو بقصد مؤلفيها، إذا استطاع أحد أن يوثّق علاقة كل مايستمده النص من غيره من النصوص ويربطها بمؤلفيها المجهولين). عند هذا الحد يصبح المؤلف هو «العنكبوت» التي تذوب في عملية نسيجها لبيتها، وبذلك تتقوّض الذات مسبقاً ومن البداية. يقول بارت: «تأتي الذات متقوضة في النص، كما لو أنّها كانت عنكبوتاً ذابت في عملية إفرازها لنسيج عشها».[٦٨]

إن الدكتور الرويلي يتخلّى هنا عن التلقي المقارن ليستقيم له الاستدلال الذي يستخدم نص

«بارت» كدليل على فكرة ذوبان المؤلف في نصه، والمثال المادي لذلك هو ذوبان العنكبوت في الإفرازات التي تنسج عشها. إن التلقي الاستدلالي تلق استحضاري مارسه الدكتور الرويلي لتوضيح فكرته فجاء نَصّ بارت في مكانه المناسب استخداماً ودلالة.

إنّه يرجع هنا كما في المكان الأول إلى الترجمة الانكليزية لكتاب «لذة النص» ويعود إلى طلب المقارنة بالترجمة العربية(٦٩).

ويعود الدكتور الرويلي في الباب الرابع «النص وقضاياه»(٧٠) إلى التلقي المقارن فيتحدث عن سعي كُلٍّ من دريدا وبارت إلى تحرير النص، من هيمنة المرجع النهائي (...ولايتأتي للنص هذا الانعتاق إلاّ إذا تمت معالجة الدال محلياً ضمن النص، لكي يتم تحريره من كل قيد، حتى من قيد الأيديولوجيا، على الرغم من أن هذا التحرر أمر محال)(٧١). ثم يورد الدكتور الرويلي قول بارت (هنالك أولئك الذين يريدون نصاً (فناً، لوحة) من غير ظلال، من غير «الأيديولوجيا السائدة»، لكن هذا يعني ابتغاء نص من غير خصوبة، من غير إنتاجية، نص عقيم... إن النص يحتاج إلى ظلاله: والظلال هو قليل من الأيديولوجيا، قليل من التمثيل، قليل من الذات: أشباح، جيوب، آثار، ضباب ضروري). إن الدكتور الرويلي يستخدم هذا النص ليقول إن بارت يقول ذلك ليثبت تعدد أو كثرة المدلول كثرة لا تقبل الاختزال، ويثبت عدم أسبقية شيء منها على النص، ويرى أن كل نص لابد له من ظلال على عكس الذين يرومون تطهير النص من ظلاله(٧٢).

ثم يعلّق الدكتور الرويلي على النص فيقول: «فبارت يسعى هنا إلى إثبات «انتشار» النص وتشتته وتعدد مساربه، وهي الخصائص التي لا تحول فقط دون تأكيد «المعنى» الآحادي، وإنّما لابد لها أن تبني توزيعاً معيناً من الرؤية، أي تبني توزيعاً من الضوء والظلال. ولئن كانت هذه هي حال تكوين النص وبنيته فإن النقد لم يستهدف هذه البنية، وإنما أخضعها إلى هيمنة غيرها. ولعل دريدا قد أصاب المفصل البارتي عندما دعا إلى قراءة من شأنها أن تفسر العلاقة غير المتلائمة بين الظلال والنور.. »(٧٣).

إن نص بارت لدى الدكتور الرويلي يتمّ فهمه واستخدامه من خلال أفكار دريدا، ومقارنة بها، بل إن الدكتور الرويلي يصف ما اقتطفه عن بارت بأنه (... لا يعدو أن يكون اجترارا لمقولات دريدا... في «البنية والعلامة واللعب» و «التوقيع الحدث السياق»)(٧٤).

ويبدو لي أن كلمة «اجترار» فيها بعض الحيف على شخصية بارت التي هي أبعد ما يكون عن الاجترار، ولكن أفكار الفريق «تِلْ-كِلْ» كانت مالاً مشتركاً يستخدمها أعضاء الفريق جميعاً.

والطريف في هذا السياق أن نَصّ بارت عن الظلال استخدمته السيدة فاطمة الوهيبي كما

أشرنا، وذلك في حديثها عن كون الجسد النصي عند بارت كائناً أنثوياً في حال الإبداع والكتابة معتمدة في ذلك على قسم من النص تجاوزه الدكتور الرويلي «انظروا أسطورة المرأة من غير ظل».

ويعود الدكتور الرويلي إلى استخدام هذا النص في مكان آخر[٧٥] وذلك في سياق حديثه عن الدعوة إلى إقامة «الدال النقي» فيقول إن هذه الدعوة لا تختلف عن محاولة «تطهير» النص من «الأيديولوجيا السائدة» تلك المحاولة التي أنكرها بارت في كتابه لذة النص لأن مثل هذا «التطهير يعني القضاء المبرم على خصوبة النص وفحولته»[٧٦] ويعود بعد ذلك إلى مقارنة ما عند بارت بما عند دريدا ويختم بالقول. ولهذا يرى بارت أن النقد الذي لا يبحث عن دوال نقية «يبدو ـ على الأقل بالنسبة إلى بارت ـ هو الأصوب تاريخياً». لقد استخدم الدكتور الرويلي كتباً ومقالات أخرى لبارت سنقف عندها عند الحديث عن تلقي بارت في الخطاب العربي عموماً.

لقد استخدم الدكتور الرويلي كتاب بارت S/Z في ترجمته الانكليزية، واستخدم له مقالة عنوانها «الصورة والموسيقى والنص» واستخدم كتاب «عن راسين» وكتابه عن «ساد وفورييه ولويولا» ومقاله «من العمل إلى النص»[٧٧]، في ترجمته الانكليزية.

واستخدم أيضاً مقالة بعنوان : «قرأ: فعل مُتَعَدٍّ» في ترجمته الانكليزية.

إن التلقي المقارن عند الدكتور الرويلي يوضح نصوص بارت بنظائرها عند فوكو ودريدا ويستخدم نصوص لذة النص في المقارنة والاستدلال.

وقد وجدت الدكتور خليل موسى يستخدم نصاً من كتاب «لذة النص» في مقاله «التناص والأجناسية في النص الشعري»[٧٨]، ويحيل في ذلك إلى النص الفرنسي (انظر الحاشية«٢» من المقال المذكور أعلاه ص ٩٠)

يستخدم النص بعد أن ذكر معناه ومضمونه في تقديمه النص يقول: «... وفي التناص أسبقية أيضا، فالنص الجديد إنتاج لنصوص أو أشلاء نصوص معروفة وغير معروفة سابقة عليه، أو هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص الكائنة في الذاكرة، أو القابعة في اللاوعي الفردي أو الجمعي، وكلّ إشارة في النص المتناهي تتوجه وتشير وتومئ إلى نص أو نصوص أخرى، ويكون الصوت القديم (النص الغائب) مخبوءاً في الصوت الجديد، كما يكون الحضور دالاً على الغياب، هذا يوصلنا إلى أن النصوص تتسرب وتتغلغل إلى داخل نص آخر، حتى انه لا يعود ثمة وجود لنص محايد أو بريء ويصبح النص مرادفاً للحياة النصية»، وقد سبق أن قال رولان بارت في معرض حديثه عن قراءته في نَصّ أورده ستاندال :

«أتذوق سيطرة الصيغ، وقلب الأصول، والاستخفاف الذي يستدعي النص السابق من النص اللاحق»، ثم يؤكد بعد ذلك «تعذر الحياة خارج النص اللامتناهي سواء أكان هذا النص هو

بروست أم الصحيفة اليومية أم الشاشة التلفازية، فالكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة».
إن هذا الضرب من التلقي الذي يقدم النص الأصلي مسبوقاً بنص يشرح مضمونه هو ما سميناه بالتلقي الموازي، واستخدام النص فيه استخدام يدعم المقدمة التي يدرج المتلقي بوساطتها النص الأصلي في سياق عمله.

ويبدو أن نص بارت «لذة النص» وثنائيته التي أشرنا إليها أصبحت بمثابة نص غائب في عدد من الدراسات، نذكر مثالاً لذلك ما وجدناه في مقالة «الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين»[٧٩] للدكتور عناد غزوان الذي يقول: «إنّ القصيدة الموفقة أو ذات النكهة المستقبلية هي التي تمنح قارئها العادي متعة مناسبة بعد قراءتها أو الاستماع إليها. فروعتها تتجلّى في كونها تحمل بين ثناياها وفي أحشائها ما يمكن أن يصطلح عليه بالمتعة الشعرية (poetic pleasure)، وهي متعة لا تعرف الحدود الزمنية أو الانتماء المكاني. بيد أن السؤال الذي يصاحب هذه الظاهرة هو: ما معيار هذه المتعة الشعرية؟ أين أركانها أو مرتكزاتها . » ثم يذكر الدكتور غزوان أن المتعة الشعرية للقصيدة تتمثّل بمعناها وأصالتها ودقتها في التعبير حيناً وجمال لغتها الشعرية حيناً أخر، وروعة بنائها الفني حيناً ثالثاً... الخ.

إننا نحسّ بوجود فكر بارت وراء هذا الكلام عن المتعة التي لا تعرف الحدود الزمنية أو الانتماء لمكان. إنها المتعة التي لا تقبل الوصف كما يقول بارت، ولكنها توصف من داخلها. إن نَصّ بارت هو النص الغائب الذي يكمن وراء كلام الدكتور عناد غزوان، والنص الغائب شكل من أشكال التلقي التي تضع نص بارت ضمن سياق جديد «المتعة الشعرية» وإنْ كان هذا المرور إلى السياق الجديد يعيد تشكيل النص الغائب تصريحاً والمجود تلميحا.

تلك كانت مظاهر تلقي واحد من أهم كتب الناقد الفرنسي رولان بارت، وأجد من المفيد أن أختم هذا الحديث ببعض الملاحظات على الترجمتَيْن المطبوعتين في كتب مستقلة مِمّا يسوغ نشر ترجمتنا التي نُشرت في مجلة محدودة الانتشار وجردها الناشر حين نَشرها من التعليقات التي أجد أنها مهمة كل الأهمية لفهم الكتاب، ورفع درجة تلقيه عند القارىء العربي.

وأبدأ بأقدم الترجمات وهي الترجمة المغربية التي بذل المترجمان في إخراجها جهوداً غير منكرة، ولكن السقط الذي أصاب نص الكتاب، والذي أشرنا إليه في حاشية ترجمتنا الجديدة، وتحويل النص عن وجهه الصحيح في غير موضع من الكتاب وهو ما أشرنا إليه أيضاً وزد على ذلك صعوبة النص العربي وتداخل الأسلوب ومخالفة سنن العربية في أماكن كثيرة جعل هذه الترجمة محاولة ينبغي أن تتبعها محاولات أخرى. إن التعاليق التي أثتبها المترجمان في حواشي الترجمة مفيدة، وتضيىء جوانب كثيرة من النص، ولكنها غير كافية وقد حاولت الاستفادة منها في ترجمتي الجديدة وزدت عليها ما يجعل النص أكثر قرباً من القارئ العربي. أمّا أمثلة ماأنسبه

إلى هذه الترجمة من جوانب القصور فهي ما نجده مثلاً في ص(١٥) من هذه الترجمة حيث خلط المترجمان بين كلمتي « La Vase = الحمأ والطين» وبين « Le Vase = الوعاء» فغيّر هذا الخلط وجهة النص الذي أصبح في الترجمة «إن أنا إلا حقل، حمأ أصلح للانتشار والتوغل» والصواب : «ولكنني لست بالنسبة إليك إلاّ حقلاً ووعاء اتساع فقط» ولا أدري من أين أتى المترجمان بالانتشار والتوغل، وهو ما فرضه عليهما الخلط الذي أشرنا إليه.

أما السقط فقد جاء في غير موضع، ومنه ما جاء في أسفل الصفحة (٣١) حيث يقول: «... لكونه يتناقض مع القاعدة العامة التي تريد أن تمنح المتعة للقاعدة العامة ..».

ولا معنى لهذا والسبب هو السقط الذي أصاب النص وصواب العبارة: « .. لأنّه يناقض القاعدة العامة التي تريد أن تمنح المتعة شكلاً ثابتاً وقوياً وعنيفاً وفظاً . أمر هو بالضرورة مفتول العضلات وممدود ورجولي». ومثل ذلك ما حدث في الصفحة(٣٧) « .. وعلى ذلك يكون من الصواب الحديث عن (ايديولوجيا الطبقة السائدة) إذ لا توجد ايديولوجيا مسودة». وصواب النص : «وبقدر ما يكون من الصواب الحديث عن (ايديولوجيا الطبقة السائدة)، لأن هناك حقاً طبقة مسودة، فإنّه من التناقض التحدث عن (ايديولوجيا سائدة) لأنه توجد ايديولوجيا مسودة...».

وسيجد قارئ ترجمتنا إشارة إلى كل الأماكن التي حصل فيها مثل ذلك.

ومن جوانب الخلل ما حدث في (ص٤٠) من الترجمة المغربية عندما فهم المترجمان أن النص الذي اختاره ستاندال وأورده بارت وعلق عليه هو لبروست، وفاتهم أن ستاندال مات قبل ٣٠ سنة من ميلاد بروست.

ومن مظاهر الخلل ما جاء في (ص ٤١) حيث يقول بارت :

«لكأنّ الكتاب عند باشلار، لم يكتبوا أبداً، كأنهم - بفعل قطيعة غريبة - قرؤوا فقط. لقد أسس باشلار بذلك نقداً خالصاً للقراءة»، ونفهم من هذا النص أن الكتاب هم الذين قرؤوا وبذلك يتناقض قسم العبارة الأول مع القسم الثاني الذي يفيد أن باشلار أسس نقداً للقراءة، والصواب: «ويبدو- حسب باشلار- أن الكُتّاب لم يكتبوا قط: ولكنهم عبر ثغرة عجيبة أصبحوا مقروئين ليس إلاّ». وغير ذلك ممّا أشرنا إليه في حواشي ترجمتنا الجديدة.

أما ترجمة الدكتور عياشي فيه تحتوي على السقط، وتكاد تخلو من التعاليق الضرورية ويقع المترجم تحت سلطة الأسلوب الفرنسي في كثير من الأماكن، وقد أشرنا إلى ذلك في أماكنه من ترجمتنا الجديدة، وأضرب مثالاً واحداً على جانب من جوانب تشترك فيه الترجمتان «المغربية وترجمة د.عياشي» أختم بها الحديث عن هذا الكتاب، فقد جاء في ترجمة د.عياشي (ص١١١).

«يعمل دارميس ماسحاً للأرض. وهو يُحاكم في هذا الوقت، لأنه أطلق الرصاص على الملك.

وإنه ليسجل أفكاره السياسية. . فما يعود، في معظم الأحيان، على قلم دارمس، هو الأرستقراطية. وإنّه ليكتب هذه الكلمة (Haristaukrassie) إن الكلمة المكتوبة بهذا الشكل، لهي كلمة رهيبة...» وإن هيجو في (حجارة) ليقدر أيما تقدير شذوذ الدال. وإنّه ليعرف أيضاً أن هذا الانتعاط الإملائي إنّما يأتي من «أفكار» دارميس:« إن أفكاره تعني قِيَمَه، وإيمانه السياسي، والتثيمن الذي يجعله بالحركة نفسها : يكتب، ويسمي، ويخطيء في الإملاء، ويتقيأ. ومع ذلك : كم يجب أن تكون مملة، مذكرة دارميس السياسية»!.

إنّ القارئ العربي سيجد نفسه ضائعاً في رموز هذا النص التي لم يحاول القائمون على الترجمتين حلّها، فمن «دارميس»؟ الذي يكتب بالياء مرة ومن دونها مرة أخرى، وما«حجارة»؟ وماعلاقة «هيغو» بكل ذلك؟ إن التوضيح وحده هو الذي يحل رموز النص ويقرّبه للقارئ العربي وهذا ما فعلناه في ترجمتنا الجديدة فقلنا.

إن دارميس هو «ماريوس إنموند دارميس» (Marius-Ennemond Darmes) ولد في مرسيليا عام ١٧٩٧م ،أعدم في باريس ١٣ أيار ١٨٤١م لأنه أطلق النار على الملك لويس فيليب (١٨٣٠-١٨٤٨م)، ولكنه لم ينجح في إصابته، وقد اتهم أنّه عضو في جمعية الشيوعيين وغير ذلك، وهو ما أنكره وكان يصرّ على أنه قد تصرّف فردياً، وقد حوكم وأعدم، ولكن قصته مملوءة بالمتناقضات، وكان يعمل في التنظيف بعد مغادرته مرسيليا إلى باريس.

أما «حجارة = Pierres » فهو كتاب لفكتور هيغو، فيه مجموعة من النصوص الشعرية والنثرية جمعها وقدّمها للقرّاء «هنري غيللمان = Henri Guillemin »ونشر في جنيف عام ١٩٥١م، وقد اقتبس بارت نصاً من هذا الكتاب (ص٧٨)، والنص جاء بعنوان «أحداث معاصرة». والنص بتمامه نورده للمقارنة بنص بارت : يقول هيغو : «يُسَجّل دارميس، وهو عامل تنظيف نحاكمه هذه الأيام لأنه أطلق النار على الملك، أفكاره السياسية، وقد حدثني البارحة السيد (E.pelletan) الذي رأى وثائقه في قلم المحكمة عمّا يتردد غالباً على قلم دارميس، وما كان يثيره غالباً هي الارستقراطية التي يكتبها (Haristaukrassie) والكلمة مكتوبة بهذا الشكل مدهشة كل الدهشة حقاً». ويقول بارت: إن فكتور هيغو يتذوق بإعجاب إسراف الدال اعتماداً على التعليق الذي علقه هيغو على كتابة كلمة الارستقراطية في وثائق دارميس، وهو خطأ إملائي يعيده هيغو إلى حالة دارميس النفسية (انظر: حجارة = Pierres) ، ص ٧٨ أسفل الصفحة).

إن هذا المثال وغيره دفعنا إلى إعادة النظر في ترجمتنا المنشورة بالاشتراك، وكانت ثمرة إعادة النظر هذه ترجمة جديدة نرجو أن تصل بالنص إلى درجة مقبولة من التلقي عند القراء العرب.

الهوامش

(١) فرانك شوير فيجن، نظرية (يات) التلقي، ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، العدد ٨٨، خريف ١٩٩٦م، ص٢٤٧.

(٢) أهم ما كتب في هذا المجال

أ ـ الرواية الألمانية الحديثة، دراسة استقبالية مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣م

ب ـ هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥م

جـ ـ القصة الألمانية الحديثة في ضوء ترجمتها إلى العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٧م

(٣) ـ هناك بالطبع أشكال متعددة لاستقبال الآداب الأجنبية، ولكن الترجمة الأدبية أهمها على الإطلاق لأنها كما يقول د. عبود تتيح لأكبر عدد من المتلقين فرصة الاطلاع على تلك الآداب. انظر عبود (١٩٩٧م)، ص٧

(٤) عبود، عبده، النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي، نظرية الاستقبال الأدبي، المعرفة السورية، كانون الأول ١٩٩٤م، العدد ٣٧٥، ص٩٣، ١٢٤

(٥) ولد «بارت» ١٩١٥م، وتوفي إثر حادث سيارة صدمته في ١٩٨٠م. انظر في ترجمته

-R. Barthes Par R. Barthes, éd. écrivains de toujoure, seuil, 1980.

- La revue Communication, No 36, 1982

- La revue Critique, Aout-Séptembre 423-424.

- Comprendre Roland Barthes de J.B. Fages, éd , Pensée privat. 1979

(٦) انظر . نسيج الصوت، ص ٢٠٩، - Le Grain de La voix, éd. du seuil, p. 209.

وفهم بارت ص ٣١ - Comprendre Barthes, de, J.B. Fages, p.

وانظر أصداء موت رولان بارت في مجلة «الأقلام» العراقية، العدد الحادي عشر - السنة الخامسة عشرة، آب ١٩٨٠م «رسالة باريس، ص ٣٣٠ «رولان بارت، رائد النقد الفرنسي الجديد» بقلم شاكر نوري الذي يكتب كلمة عن حياته ومؤلفاته وعن تحديده أزمة الكتابة الحديثة، ويترجم آخر مقابلة أجريت مع رولان بارت في ٢١ شباط ١٩٨٠م أي قبل أربعة أيام من الحادث المؤسف الذي أودى بحياته، وأجرى المقابلة «فيليب بروكس» و «باتريك سارمني» لصحيفة استرالية ونشر في مجلة «النوفيل أوبزرفاتور». وانظر في عدد «الأقلام» نفسه مقالة بترجمة وحيدة المقدادي بعنوان «أنجم فكري انطفأ؟» ص ٣٥٠ - ٣٥١

(٧) جماعة Tel-Quel الاتجاه الثاني من البنيوية الفرنسية، عقدت حلفاً مع دعاة الرواية الجديدة لتغيير المفاهيم النقدية، وتحكمت في تنظيراتها ثقافة أصحابها التي امتازت بهديان معرفي غطى الأديان والفلسفة والتحليل النفسي وغيرها من المعارف الإنسانية وتبلورت أفكارهم في مجلة تحمل اسم الجماعة (تل كلّ = Tel Quel) انظر فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥م

يقول «بارت» في كتابه «درس» الترجمة العربية عبد السلام بنعبد العالي ومراجعة عبد الفتاح كليطو، مجلة الكرمل، العدد ١٨، ١٩٨٥م (ص ٢٣) «وكنت في ذلك أقرب إلى مجلة تيل كيل Tel Quel مني إلى العديد من المجلات التي تشهد على مكانة البحث السيميولوجي في مختلف أنحاء العالم »

(٨) انظر بلعلي آمنة، نظرية النص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر - معهد اللغة العربية وآدابها، العدد ٨، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ص ٧١-٧٨ وجوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب ١٩٩١م

(٩) انظر .. La théorie du texte de R Barthes, in Encyclopédie Universalis, Vol. 15, p 1017-1013.

وترجمتنا هذه المقالة المنشورة في مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨م، ص ٨٧-١٠٣

وانظر في مفهوم كلمة «نص = Texte المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، لدوكرو وتودوروف، ص ٤٤٣- ٤٤٨

-Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, Oswold Ducrot, Tzvetan Todorov-Point - 1979, p 443-448.

(١٠) نسيج الصوت، ص ١٩٤

(١١) - Sade, Fourier, Loyala, éd. Point/ Seuil, 1980, p.12.

(١٢) بدليل أن عنترة وهو الجاهلي القديم يقول :

هَلْ غادر الشعراء من متردم ؟

وانظر الخطيئة والتكفير للدكتور عبد الله الغذامي، ط ٢، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١م، ص ١٤٣

(١٣) نسيج الصوت، ١٦٦ - ١٦٧

(١٤) هذا كلام بارت وقد نقله عمر أوكان في كتابه «لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت»، دار إفريقيا، الشرق، ١٩٩١م، ص ٤١-٤٢، دون إشارة إلى مصدره وكأنّه من بنات أفكاره.

(١٥) نسيج، ١٦٦-١٦٧ وانظر كتاب لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، لعمر أوكان، ص ٤١، يقول «ويُبْدي بارت إعجابه ببريخت مؤكداً على أن مسرحه هو مسرح دليل من جهة، ومن جهة ثانية فهو مسرح لذّة، معترفاً أن بريخت - وليس أبيقور ولافرويد أو غيرهما - هو الذي أعطاه الحق في اللذة» ثم إن أوكان يأتي بقول بارت «إن بريخت هو الأول الذي حمل إليّ الحق النظري في اللذة»

(١٦) المصدر السابق، الصفحة نفسها

(١٧) المصدر السابق، ص ١٩٥، وفهم بارت، ص ١٨٧

(١٨) المرجع السابق، ص ١٩٥

(١٩) لذة النص، الأصل الفرنسي، ص ٣٨-٣٩

(٢٠) فهم بارت، ص ٢٠١-٢٠٢

(٢١) مقدمة في لذة النص، د. عبد الله الغذامي، جريدة الرياض، العدد ١٠٠٥٩، السنة الرابعة والثلاثون، الخميس ١٦ محرم ١٤١٧ هـ - ٢٢ أيار ١٩٩٧م، ص ٢٩ وانظر نَصّ لـ «رولان بارت» «الجسد أيضا» في مجلة النقد = CRITIQUE، العدد الخاص برولان بارت، ٤٢٣ - ٤٢٤، ١٩٨٢م، ص ٦٤٦-٦٥٤ ومن ملامح الجسدية النصية في التراث العربي ما ذكره الدكتور الغذامي في كتابه «ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية»، النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص ٩٦ - ٩٧ وهو قول الحاتمي في وصف النص (من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به غير منفصل عنه، فإنّ القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد من الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحوّن محاسنه وتُعفي معالم جماله)

(٢٢) تُرجم إلى العربية مرتين في عام ١٩٩٦م، ترجمة الدكتور قاسم المقداد وصدر عن مركز الإنماء الحضاري - حلب وعنوانه في هذه الترجمة «أسطوريات»، وترجمه سيد عبد الخالق في عام ١٩٩٥م وصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، «أفاق الترجمة» وعنوانه «أساطير»، صدر بالفرنسية عام ١٩٥٧م، وترجم إلى الإنكليزية عام ١٩٧٢م

(٢٣) صدر بالفرنسية عام ١٩٧٠م، ولم يترجم إلى العربية بعد وإن كانت الإحالات إليه كثيرة وخاصة في تحليل القصة، وانظر عرضاً له في مقالة الدكتور الحكمي وترجم إلى الانكليزية في عام ١٩٧٤م

(٢٤) صدر بالفرنسية La pensée Sauvage ، عام ١٩٦٢م، وترجم إلى الانكليزية عام ١٩٦٦م

(٢٥) يقول الدكتور قاسم المقداد في تقديمه لترجمة الكتاب «في أسطورياته- هذه التي نضعها بين أيدي القارئ باللغة العربية أراد بارت أن يقول لنا - بكل بساطة - لا تعودوا إلى الماضي للبحث عن الأساطير بالمعنى الدارج لعبارة أسطرة، فللحاضر أساطيره مثلما كان للماضي أساطيره الخاصة به. إذن فالأسطورة ليست رهناً بالماضي، لأن أي مجتمع ينحو باستمرار إلى أسطرة أشيائه اليومية بمعنى أنه يحولها إلى كلام. والكلام هو ذلك الاستخدام الفردي لمنظومة اللسان - كما قال دوسير- وكلام المجتمع كلام مبهرج ومنمق أي أنه كلام مزيف ولكي يتسنى لنا فضح المجتمع لابد من فضح كلامه. أساطيره» المقدمة، ص٦

(٢٦) نذكر هنا الترجمات الثلاث موثقة حسب تاريخ ظهورها، ولم أقف عند المختارات التي قدمها الدكتور عزيز يوسف المطلبي في مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الرابع، ١٩٨٧م، ص ١٨-٢٦

أ - لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٨م

ب - لذة النص، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي ومحمد الرفرافي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، ربيع ١٩٩٠م وسنصدر له ترجمة جديدة

جـ - لذة النص، رولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، الأعمال الكاملة ١ وترجم الكتاب إلى الانكليزية ريتشارد ميللر عام ١٩٧٥م وقد تحدث د. سعيد علوش في مقالته «مقاربة إشكالية لأطروحات الترجمة الأدبية» عن ترجمة رابعة قام عليها محمد البكري والعربي الهروشي، انظر مجلة الرافد الإماراتية، العدد العاشر ١٩٩٦م، ص ٧٥، وقد صدرت في جريدة «المحور الثقافي»، الدار البيضاء ١٩٨٦م وهي أولى ترجمات الكتاب ولم أرها. انظر أيضاً بعض مفاهيم انزياحات المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي العربي المعاصر، بحث للدكتور سعيد علوشي مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس - ١٤- ١٦/٦/١٩٩٤م في جامعة اليرموك، الأردن، إربد، ص ١٢

(٢٧) يقول الدكتور الحكمي في الحاشية (٦٣) من مقاله «رولان بارث دراسة في تطور ارائه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة» علامات

ج ٢٣، م٦، ذو القعدة ١٤١٧هـ، مارس ١٩٩٧م، ص ٣٣٧ «قارن في هذا الخصوص بما كتبه بارث في (درجة الصفر في الكتابة)، وما اشار إليه ادوار وليم سعيد في كتابه (أوليات الهدف والطريقة) وخاصة الفصل الثاني والثالث والرابع والخامس حيث يشرح تطور الأسلوب الأوروبي والفرق بين أسلوب الرواية الحديثة وأسلوب الراوية الأوروبية في القرنين الثاني عشر والتاسع عشر.Edward W. Said. Beginnings : Internation and Method. New york: Basic Books, INC., 1975 وانظر العرض الذي قدمه الدكتور عبد الوهاب علي الحكمي لهذا الكتاب في مجلة عالم الفكر المجلد ١٢، العدد ٢، ١٩٨١م، ص ٥٨٧-٥٩٩

(٢٨) يشير الدكتور الحكمي في مقاله المذكور في الحاشية(٢٢) من مقالنا هذا، إلى أنّه ترجم النصوص التي جاءت في نصه عن الترجمة الانكليزية لكتاب بارت «لذة النص» انظر الحاشية (٦٤)، ص ٣٣٧

(٢٩) كما فعل الدكتور سعيد مصلح السريحي عندما عاد إلى الترجمة المغربية واقتبس منها شاهداً في مقالته «قراءة البياض تلقي (موت أيوب) لباحشوين، علامات، ج ٢٣، م٦ ذو العقدة ١٤١٧هـ - مارس ١٩٩٧م، ص ٦٣

(٣٠) النص في ترجمتنا (ص١٩) وفي النص الفرنسي (ص١١) وفي ترجمة دار توبقال (ص١٤) وفي ترجمة د منذر عياشي (ص ٢٥)

(٣١) وهنا تُطْرح مشكلة الترجمة عن لغة وسيطة ونعني باللغة الوسيطة ترجمة نص فرنسي عن اللغة الإنجليزية التي يكون النص تُرجم إليها، وبالعكس وهذا أمر لا يرتاح له منظرو الترجمة لأن النص يفقد بعض خصائصه في الترجمة الأولى حتى إذا تُرجم عن الترجمة خسر مرتين، وربّما أدى ذلك إلى أخطاء في الفهم تؤدي إلى أخطاء في الترجمة ومثال ذلك مصطلح - أفق التوقع وهو مصطلح ألماني (Erwartungshorizent) ترجم إلى الفرنسية (Horizon d'attente) ثم ترجم إلى العربية (أفق الانتظار) والصواب كما يقول المترجمون عن الألمانية والعالمون بها «أفق التوقع» وأن الخطأ جاء من تعدد معاني كلمة(attente) باللغة الوسيطة الفرنسية وانظر د عبده عبود «النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي، نظرية الاستقبال الأدبي»، المعرفة السورية، العدد ٢٧٥، ١٩٩٤م (ص ٤٣-١٢٤)، وانظر مقالة للدكتور عبده عبود في مجلة بناة الأجيال الدمشقية، العدد الثامن عشر - نيسان ١٩٩٦م «نافذة العرب على المجتمع الألماني وثقافته» وحديثه عن الترجمة عن لغات وسيطة

(٣٢) الخطيئة والتكفير، د عبد الله الغذامي، الطبعة الثانية ١٤١٢ هـ- ١٩٩١م، ص ١٠ بل إن بارت موجود في أول صفحات الكتاب (ص٣) من خلال العبارة التي اقتبسها الغذامي من كتاب (جوناثان كلر Structuralist Poetics (J.Culler وهي لـ«رولان بارت» وقد رجع الدكتور الغذامي إلى ستة كتب لبارت في ترجماتها الانكليزية والكتب هي

١- محاولات نقدية جديدة ٢ - قطع من حديث عاشق ٣ - س/ز = S/Z ٤- لذة النص ٥- الكتابة في درجة الصفر ٦- مبادئ علم الأدلة (انظر المراجع الأجنبية (٣٥٧) وورد اسم بارت خمساً وأربعين مرة في الكتاب (انظر فهرس الأعلام، ص ٣٦٥)

(٣٣) انظر الأصل الفرنسي ٣٥، وهو في ترجمتنا المخطوطة (ص٤١، ٤٢) كالتالي « . والطليعة ليست أبدا إلاّ ذلك الشكل المتقدم والمتحرر للثقافة الماضية، فاليوم منبثق من البارحة، روب غرييه سبق أن وجد في نتاج فلوبير وأعمال سولرس في أعمال رابلي، وأعمال نيكولا دوستال برمتها نجدها في مساحة سنتمترين مربعين من لوحات سيزان» وانظر ترجمة د عياشي، ص ٤٧، والترجمة المغربية، ص ٢٧ .

(٣٤) الخطيئة والتكفير، ع الغذامي، ط٢، ١٩٩١م، ص ٧٤، ومن المبادئ التي يطرحها اليوم الدكتور الغذامي مبدأ «لَيّ أعناق النصوص»، ويقول إن على الناقد لَيّ أعناق النصوص كي يمارس عمله، وإلاّ فإن عليه - الناقد - أن يلزم بيته ويلوذ بالصمت إذا كان يقول ما تقوله النصوص لا يخرج عن ذلك أبدا وإذا أردنا أن نخفف من وطأة عبارة «لَيّ أعناق النصوص» قلنا إن عمل الناقد ينبغي أن يتوفر له ما سماه ابن جني «لطف الصنعة» وهذا مبدأ لا يتوفر إلاّ لمن كان له قدرة على استنطاق النصوص ويكون أعلم منها بأصحابها يقولها ما قالوه وما لم يقولوه حسب عبارة المتنبي

وانظر في مبدأ تعريب الفكرة، الخطيئة والتكفير، ص ١٣٢، يقول الغذامي في حديثه عن أنواع المعنى السبعة عند ليتش (Leitch) · «وهذا تعريب للفكرة وليس ترجمة لها» ويقول الدكتور الغذامي في كتابه «ثقافة الأسئلة، ط١، النادي الأدبي الثقافي بجدّة ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢م، ص ٩٢»

«إنّ رولان بارت هو (رجل الفصول) كما يصفه جوناثان كولر وهو من التنوع والتشكل والتحول بمنزلة لا يمكن لأحد أن يفهمه حق فهمه إلاّ بعد الوقوف على كامل إنتاجه، ولقد أشرت إلى ذلك في (الخطيئة والتكفير) في مبحث (فارس النص) بما هو كاف»

(٣٥) هناك اقتباسات من «مبادئ في علم الأدلة» ومن «درجة الصفر في الكتابة» ومن (S/Z) ومن «أسطوريات» ومن مقالة «موت المؤلف» و «إمبراطورية الإشارة» كما يقول في ص (٦٨) والصواب «إمبراطورية العلامات» وهو يعتمد في بعض الأحيان على مرجع وسيط في نقل نصوص بارت انظر (ص١٢١) من الخطيئة والتكفير حيث ينقل ترجمة عن صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٩٩ وانظر (ص٧٣) من الخطيئة والتكفير حيث يستعين بكتاب «ليتش Leitch »، النقد التشريحي حسب مصطلح الدكتور الغذامي *(Deconstractive Criticism)* لتوضيح نظرية «النصوصية» عند بارت وانظر بحث بعنوان «النقد الجمالي في

النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب (الخطيئة والتكفير) للدكتور عبد الله الغذامي» للدكتور معجب الزهراني في مجلة «فصول» المصرية، مج ١٥ ، ع٤، ١٩٩٧م، ص ٢٠٥

(٣٦) Tel-Quel -مثبتة حسب النطق الانكليزي في نص الدكتور الغذامي وهي بالفرنسية «تلْ كلْ» وقد سبق التعريف بهذه الجماعة في الحاشية رقم(٣) من هذا البحث

(٣٧) الخطيئة والتكفير، ص ٦٧ - ٦٨ وسبق أن رأينا أن الدكتور الحكمي يضع كتاب «لذة النص» فيما يسميه المرحلة التطبيقية في آراء بارت مع كتاب «أسطوريات» وكتابS/Z، انظر مقالة الدكتور الحكمي المذكورة في الحاشية (٢٢) من بحثنا هذا

هناك جوانب أخرى لتلقي بارت عند الغذامي من خلال كتب بارت الأخرى وسنعرض لها عند الحديث عن هذه الكتب ونحن نكتفي هنا بما تلقاه الغذامي من كتاب «لذة النص» انظر الفقرة (٣) من الخطيئة والتكفير، ص ٦٤ «عشق النص» وانظر إشارة الغذامي في (ص٦٥)(الحاشية ١٠٢) إلى تفريق بارت بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية وقد عالج الدكتور الغذامي هذين النوعين من الدلالة في الفصل الثاني من كتابه (ص١١٩-١٨٧) وبخصوص بارت انظر (ص١٢٧-١٢٨) وانظر حديث الغذامي عن المرحلة النصوصية عند بارت في «ثقافة الأسئلة» (ص ٢٠٥)

(٣٨) الخطيئة والتكفير، ص ٦٨، ويبدو أن الغذامي يحيل إلى الترجمة الانكليزية من كتاب «لذة النص» انظر الترجمة المغربية (ص٢٤) وترجمة د عياشي (ص٤٢) وترجمتنا المخطوطة (ص٣٧)

(٣٩) ثقافة الأسئلة، ط١، ص ٩٦-١٠٠ ويشير إلى كون بارت صاحب تصورات معيدة في مفهوم(النص/الجسد) ويشير الدكتور الغذامي في تقديمه لترجمتنا نص «لذة النص» والتقديم نشر في صحيفة الرياض، العدد ١٠٥٥٩ ، ١٦ محرم ١٤١٨هـ - ٢٢ مايو - أيار ١٩٩٧م (ثقافة اليوم)، ص(٩) إلى أن بارت في «لذة النص» يشير إلى قول الحاتمي الذي سبق ذكره في الحاشية (١٦) من بحثنا هذا

(٤٠) كتب رولان بارت في عام ١٩٧٩م مقالة عنوانها «ما أدين به لخطيبي» (Ce que je dois a Khatibi)ونشرها في مجلة (Pro-Culture, 13, 1979) وأعيد نشرها في مدخل كتاب عبد الكريم الخطيبي، الذاكرة الموشومة، UGE ضمن سلسلة ١٠/١٨، ١٩٧٩م انظر ببليوغرافيا بارت في مجلة (Communications)، العدد ٣٦، ١٩٨٢م، سوى (Seuil) ، ص١٥٦

وربما يكون المفهوم قد وصل رولان بارت من الأطروحة التي أعدها تحت إشرافه السيد عبد الله بنغور عن نظريات أبرز مدارس البلاغة العربية ومناهجها من القرن الرابع الهجري إلى القرن العاشر، وذلك في المدرسة التطبيقية للدراسات العالية - الشعبة الخامسة- باريس ١٩٧٦ م

(٤١) صدر عن دار افريقيا الشرق، ١٩٩١ م

(٤٢) لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص ٤٣

(٤٣) انظر الحاشية رقم (٣) من بحثنا هذا وترجمتنا لمقالة بارت «نظرية النص» المذكورة في الحاشية(٣) من هذا البحث ويُعجب بارت بكلمة (Corpus) الفرنسية التي تُطلق على النصوص لأنها تضم بين حروفها كلمة (Corps) الفرنسية التي تعني «الجسد» ونحن نترجم كلمة (Corpus) بـ«جسمان» مراعاة لإعجاب بارت انظر ترجمتنا «لذة النص» ص٦١ وقد أخذنا مصطلح جسمان عن ثبت المصطلحات اللسانية الذي نشره الدكتور عبد الكريم حسن والدكتورة سميرة بن عمو في مجلة المعرفة السورية، السنة ٣١، العدد ٣٤٤، ١٩٩٢م، ص ١٠٠

(٤٤) الصادر عن كتاب الرياض، العدد ٣٠ - يونيو ١٩٩٦م

(٤٥) المصدر السابق، ص ٣٨

(٤٦) وهو ينفي أن يكون الغذامي أحد البنيويين العرب الذين نقلوا الفكر البنيوي إلى لغتنا العربية كما صنف كتاب «الخطيئة والتكفير» عند صدوره في عام ١٩٨٥م. ويرى أبو أحمد أنّه -الكتاب- يطبق نظرية القراءة المستخلصة من خطاطات نظرية على نموذج إنساني معاصر (حمزة شحادة)، وانظر ص ٤١ من كتاب د أبو أحمد

(٤٧) عن كتاب د حامد أبو حامد، ص ٣٨، الحاشية (٢٧)

(٤٨) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٤م

(٤٩) صواب عنوانَيْ الكتابين الثاني والثالث من هذه الكتب هو «رولان بارت بقلم رولان بارت» و «قطع من خطاب عاشق»، انظر مجلة (Communications) ، العدد ٦٣، ١٩٨٢م، ص ١٣٧ وقد صدر الأول في عام ١٩٧٥م، الثاني في عام ١٩٧٧م وسنتحدث عن تلقيهما في العالم العربي في بحث قادم والعنوان بالفرنسية

-Roland Barthes par Roland Barthes, seuil, Coll. Ecrivains de toujours, 1975.

_ *Fragements d'un discours amoureux, Seuil cll. (Tel Quel), 1977.*

(٥٠) في مقالته الموثقة في الحاشية (٢٢) من بحثنا هذا

(٥١) في كتابه الموثق في الحاشية (٣٦) من بحثنا هذا، ص ٨١ - ٨٣.

(٥٢) في كتابه الموثق في الحاشية (٣٦) من بحثنا هذا، ص ٤١-٤٧ النص كلذة، وص٤٩-٥٣ اللذة والسلطة.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٤١ يقول أوكان إن المبدأ الأول هو الخاصية الأساسية التي تميز الـ«هو» وهدفه تخليص الشخص من التوتر، ويعارضه المبدأ الثاني مبدأ الواقع المتمركز في الـ«أنا» الذي يعمل على فرض الكبت والمراقبة والإحباط

(٥٤) عدا قوله (ص٤٥) «هكذا يبدو بارت شغوفاً بالثنائيات مثل سوسور (وليس مثل بورس) حيث تبدو في كتاباته مجموعة من الثنائيات مثل (لغة/أسلوب، أثر/نص، كتابة/ استكتاب، تقرير/ إيحاء، ظاهر/ خفي (وهو عنوان كتاب له)، رأي شائع/ رأي خاص، وأخيراً لذة/ متعة، اللتان تتحددان عنده من خلال نص اللذة/ نص المتعة، قراءة اللذة/ قراءة المتعة، كاتب اللذة/ كاتب المتعة» ويرد كل ذلك مشفوعاً بنصوص مأخوذة من كتاب «لذة النص»

(٥٥)أوكان (١٩٩١م)، ص ٤٢ .

(٥٦) انظر ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، «لكي يتكلم النقد بالعربية، النص/الجسد»، ص ٩٤-١٠٠ ويمكن أن نضيف إلى النصوص التي ذكرها الدكتور الغذامي ما جاء في مقدمة كتاب محمد بن أيدمر (النصف الثاني من القرن السابع) الدر الفريد وبيت القصيد (مخطوط) ورقة (١٥-١٦) «والشعر له أسباب متى خلا من واحد منها كان كالحيوان الذي عابه نقص في خلقته، وشانه فقد شيء من أعضاء صورته أولها فصاحة اللفظ وإبداع المعنى لأن الشعر لفظ ومعنى فاللفظ جسم ذلك الحيوان والمعنى روحه ونفسه، وفصاحة اللفظ ونعومة ذلك الجسم وحسن بشرته وصفاء لونه. »

(٥٧) قارن بترجمة الدكتور منذر عياشي، ص ٣٩، وترجمتنا ص (٣٣)

(٥٨) وجد مثل هذه الترجمة في عام ١٩٨٠م في المقال الذي سبقت الإشارة إليه في الحاشية (٢٢) من هذا البحث، والمقال في مجلة الأقلام العراقية - آب ١٩٨٠م، بقلم شاكر نوري «رسالة باريس» وعنوان المقال رولان بارت رائد النقد الفرنسي الجديد، انظر ص٣٣١ حيث يُعَدِّد مؤلفات بارت.

(٥٩) صحيفة الجزيرة السعودية «الجزيرة الثقافية»، العدد ٨٩٨١، الخميس ٢٤ ذو الحجة ١٤١٧هـ، أول أيار ١٩٩٧م، ص ٢٣، وقد تحولت كلمة «مشقاتها» إلى مشتقاتها فليعلم ويقول الدكتور معجب الزهراني في مقالته «النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب «الخطيئة والتكفير» لعبد الله الغذامي المشار إليه في الحاشية (٢١) من بحثنا هذا « هذا ما يتفق فيه الغذامي مع رولان بارت الذي يؤكد أن تكرار القراءة الشاعرية يولد «لذة متجددة» وعصية على القول الفصل. لأن «لذة النص هي تلك اللحظة التي يتجه فيها جسدي وراء أفكاره لأن لجسدي أفكاره الخاصة» ورولان بارت يتفق هو أيضا مع جاك لاكان الذي يذهب إلى أن أقصى حالات اللذة أو المتعة المتولدة من نص ما إنما هي شعور وإحساس ممتنع عن/على القول interdit وبالتالي لا يمكن التعبير عنها وتعليلها وتبريرها إلاّ خلال الفراغات بين قول وقول inter-dit لأنها هي ذاتها متولدة عن الفراغات والفجوات أو مسافات التوتر التي تميز النص الشاعري، انظر (ص٢١٢) من مقالة الدكتور الزهراني الموثقة في الحاشية (٣١)

(٦٠) صحيفة الجزيرة السعودية «الجزيرة الثقافية»، الأحد ٢٦ شعبان ١٤١٧هـ، ٥ كانون الثاني ١٩٩٧م، العدد ٨٨٦٥، ص٢٣

(٦١) انظر ترجمة (د. عياشي)، ص ١٠٩

(٦٢) الجزيرة السعودية «الثقافية»، الأحد ١٩ شعبان ١٤١٧هـ، ٢٩ كانون الأول ١٩٩٦م، العدد ٨٨٥٨، ص٢١

(٦٣) في كتابه قضايا نقدية ما بعد بنيوية، سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف د. ميجان الرويلي، النادي الأدبي بالرياض ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م

(٦٤) انظر ص ١٦٤ للمقارنة بين فوكو وبارت ودريدا

(٦٥) ص ١٢٧ انظر ص ١٥٨، (الحاشية ٩٩) وقد سقط هذا المقطع من ترجمة الدكتور منذر عياشي، انظرها ص ٤٢، وانظر النص الفرنسي ص ٢٩

(٦٦) الهوامش ص ١٧٧ والنص المثبت هو من ترجمة د. الرويلي عن الإنكليزية وانظر ترجمتنا (بالاشتراك) المنشورة في مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد العاشر ١٩٩٠م، ص ١٢

(٦٧) ويبدو الفكر المقارن الذي يركن إليه الدكتور الرويلي واضحاً للعيان

(٦٨) انظر النص الفرنسي ١٠١، ترجمة د. عياشي ١٠٩، وترجمتنا بالاشتراك (ص٣٥) ويبدو أن الدكتور الرويلي يأخذ عن بارت أو غيره من نقاد النص علاقة مصطلح النص بالنسيج إذ يقول بارت في «لذة النص» (النص الفرنسي، ص ١٠٠) «كلمة (نص) تعني النسيج » قارن بكتاب الدكتور الرويلي (ص١١٧) وبمقالة بارت «نظرية النص» التي ترجمناها وظهرت في كتاب «دراسات في

النص والتناصية»، حلب، مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٧م

(٦٩) انظر ص ١٧٨، الحاشية (١٠٦)

(٧٠) ص ١٨١

(٧١) ص ١٩١

(٧٢) الصفحة السابقة، ويعود الدكتور الرويلي في الحاشية (١٥) ص ٢٢٨ إلى توثيق الترجمة الانكليزية بعد أن كان وثقها في الحاشية (٩٩) من كتابه مع الترجمة العربية وانظر النص الفرنسي، ص٥٣

(٧٣) ص ١٩٠

(٧٤) ص ١٩٢

(٧٥) ص ٢٢٤

(٧٦) فحولة النص هنا تتناقض مع ما مهمته فاطمة الوهيبي من أن النص في إبداعه هو عند بارت كائن أنثوي وفحولته هي في تلقيه والدكتور الرويلي يعود في حاشيته (٨٧) ص(٢٣٢) إلى الترجمة العربية للذة النص (ط دار توبقال) دون أن يشير إلى الترجمة الانكليزية

(٧٧) ترجمنا هذا البحث وصدر في مجلة «شؤون أدبية» العدد ٢٦، ١٩٩٣م، ٥٩-٧٠

(٧٨) في مجلة الموقف الأدبي الدمشقية، العدد ٣٠٥، أيلول ١٩٩٦م، ص ٨٢

(٧٩) مجلة الحياة الثقافية التونسية، عدد مزدوج ٦٩-٧٠، ١٩٩٥م، ص١٥

ثنائية النص :
قراءة في رثائية مالك بن الريب

د. عبد العزيز السبيل *

ظلت الرؤية النقدية للنص ردحا من الزمن تنطلق من رؤية جزئية، نحوية أو لغوية، أو ربما تعاملت مع النص من خارجه بناء على معطيات تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية، ترتبط بالنص أو بقائله. غير أن الدراسات الأسلوبية الحديثة، فتحت أفقا جديدا للتعامل مع النص، تعتمد بشكل أساسي على رؤية أكثر شمولية، حيث تنظر إلى النص الإبداعي على أنه وحدة لغوية متكاملة، نفثتها ذات المبدع في فترة آنية ضمن إطار المفهوم الإبداعي للحظة النفث التي تهيمن على المبدع.

ولعل هذه النظرة يمكن التقاطها لدى المبدعين، عند حديثهم عن لحظة الإبداع. فقد جاء التعبير عن لحظة الإبداع على لسان الشاعر القديم الذي سئل عن الشعر فقال عنه:«شيء يختلج في صدري فينطق به لساني»[1]. ومن العصر القديم إلى العصر الحديث، فالبارودي عبر عن مفهومه للشعر بطريقة مشابهة، حيث يقول: «الشعر لمعة خيالة يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة»[2]. وكلا التعريفين وبينهما - تاريخيا - تعريفات مشابهة، تتكىء على مسألة الوحدة

* جامعة الملك عبد العزيز - كلية الآداب - جدة .

الإبداعية للنص والمعبر عنها هنا بـ «النطق»، لإخراج ما يختلج في الصدر، و«النفث». والدلالة اللغوية للكلمتين في سياقهما، تؤكدان وحدة لحظة الإبداع.

والوحدة ـ بلاشك ـ تسري على النص المبدع نفسه.

وعلى الرغم من أن هذه الرؤية للحظة الإبداع كانت واضحة بل معلنة من قبل المبدعين، وهي تؤكد وحدة النص الأدبي، نجد أن الناقد ظل في منأى عن هذه الرؤية. فعبر عصور أدبية ممتدة، ظل النقد يتعامل مع النص بشكل جزئي. ولذا، فإن النظر إلى النص على أنه وحدة متكاملة ـ كما جاءت بها الدراسات الأسلوبية ـ تأتي ـ في الواقع ـ رد اعتبار لتلك المناداة غير المباشرة من قبل المبدعين. هذه المناداة تمثلت في التأكيد على وحدة النفثة الإبداعية، الأمر الذي يجعل من المتوقع أن يتعامل النقد معها من هذا المنطلق. فالقصيدة مثلا «باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورها إلا على نحو تركيبي خالص، لأنها في انبعاثها من حدقة المرسل (أو لنقل المبدع) إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين»[٣]. ولا يمكن للقارىء أن يشعر باللذة الحقيقية لأي عمل إبداعي «دون أن يكون منبثقا من طبيعة هذا العمل بكليته»[٤].

من هذا المنطلق، أصبح القارىء يلعب دورا رئيسا في الكشف عن خبايا النص، من خلال قراءته له. هذه القراءة، لم تعد قراءة واحــــدة، بل أصبح ثمة قراءة متعددة، لها نظرياتها المختلفة[٥]، ومن بين هذه القراءات ما أسماه تودوروف (TODOROV) القراءة الشعرية (POETIC READING)[٦] ضمن إطار نظريته في القراءة، فهذه القراءة تقود إلى نتائج تتواءم مع الافتراضات الأولى[٧]، التي يضعها القارىء. كما أنها تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر»[٨]. وهذا الكشف لما في باطن النص ـ ضمن إطار هذه القراءة ـ من المتوقع أن يختلف من قارىء إلى آخر، في نظرتهما لنص واحد، وضمن استخدام قراءة واحدة «ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص.. ولذا، فإنه لاسبيل الى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لاسبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرات قراءته»[٩]. ولذلك فإن النظريات القرائية، لاتعدو أن تكون إشارات توجيهية للمتعامل مع النص. والقراءة الأولى للنص هي غالبا ما تحدد الأنواع الإشارية التي يتوقع من القارىء أن يستخدمها، لأنها ستختلف من نص لآخر. وفي التعامل مع النص الأدبي، لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة واحدة لعدد من القراءة، وهذا سمح لبعض النصوص أن يتم تناولها مرات متعددة. وفي كل مرة يأتي كشف جديد لمعطياتها الإشارية. وهذا ما ستحاوله هذه القراءة، أملا أن تقدم إضافة في حقل القراءة النقدية الأسلوبية

أما النص الذي تتوجه إليه هذه القراءة، فهو قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه، وهي من عيون الشعر العربي في المراثي[10]، سجلها القرشي في الجمهرة[11] من بين سبع قصائد رثائية في الجاهلية والإسلام. وذكرها أبو علي القالي في ذيل أماليه[12]. وتنفرد عن قصائد الرثاء في أنها رثاء للنفس. وهذا جعلها بالتالي ذات نمط وصفي مختلف. فهي لا تمجد المرثي، وتعدد محاسنه، وتسجل ذكراه، لكنها تصور معاناة ذاتية في وقت عصيب يعيشه الشاعر. فالمنية تتراءى أمامه، وتمثل بين عينيه، وهو بعيد كل البعد عن دياره، ومن تحويهم من القريبين إلى نفسه، حبا وشوقا وعاطفة.

والقصيدة من البحر الطويل، وهو بحر يسيطر على عدد كبير من قصائد الرثاء[13]، وهي قصائد تتجه إلى القوافي المطلقة، وكأن هذا المد الصوتي لحرف الروي يمنح النفس فرصة التعبير الصوتي عن إحساسها بألم الفقد أو توقعه. ومن خلال استقراء غير شامل لقصائد الرثاء، اتضح قلة القصائد ذات القافية المقيدة. فمن القصائد السبع الآنف ذكرها مثلا، نجد قصيدة واحدة فقط ذات قافية مقيدة[14].

ونحن نتوقع أن المبدع لا يحدد سلفا وزن قصيدته أو قافيتها أو رويها، لكن ذلك يأتي بشكل عفوي، تفرضه التجربة التي يحس بها، وبالتالي تنطلق هذه التجربة من داخله - ربما بغير اختياره - «فتتصل بأسلة لسانه»، ثم يستقبلها المتلقي.

إن استخدام حرف الروي الياء يليه الوصل(الألف المطلقة)، كما هو الأمر في قصيدة مالك بن الريب، يجعل الصوت الممتد يمنح فرصة إخراج زفرات الكآبة والألم بشكل أقوى، مع قراءة كل بيت من أبيات القصيدة. ولهذا السبب، نجد أن هذه القصيدة تلتقي مع قصائد رثائية كثيرة لشعراء مختلفين.

من ذلك قصيدة صخر بن عمرو بن الشريد في رثاء أخيه معاوية[15]

وعاذلة هبت بليل تلومني
ألا لا تلوميني كفى اللوم ما بيا

وكذلك قصيدة الفرزدق في رثاء زوجته:

وجفن سلاح قد رزئت فلم أع
عليه ولم أبعث عليه البواكيا

ومن ذلك قصيدة منصور النمري يرثي يزيد بن مزيد : [١٦]

متى يبرد الحزن الذي في فؤاديا

أبا خالد من بعد أن لاتلاقيا

كذلك: قصيدة حافظ إبراهيم في رثاء مصطفى كامل[١٧] :

أيا قبر هذا الضيف آمال أمة

فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا

ولعل من أهم القصائد قصيدة عبد يغوث:[١٨]

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا

وما لكما في اللوم خير ولا ليا

فهي بالإضافة إلى الوزن والروي، تدخل في تناص مع قصيدة مالك بن الريب، حيث «يتقارب بعض المعنى فيهما: عبد يغوث ينوح على نفسه في أسره، ومالك بن الريب يرثي نفسه وينوح عليها حين حبسه المرض واستيقن من الموت» [١٩]، إضافة إلى تشابه بعض الأبيات في القصيدتين، وقصائد أخرى [٢٠].

ورغم اتفاقنا أن«البنية ليست شيئا معطى في النص، وإنما هي شيء متشكل، شيء يشكله الناقد وفق رؤية يرتئيها في النظرية وفي الإجراء النقدي» [٢١]، فإن البنية الكبرى لهذا النص تتمثل في العلاقة بين الشاعر والغضى، وهذه البنية فرضها النص من خلال تكثيف ورود كلمة الغضى في بداية القصيدة. ويمكن لنا اعتبار هذه الكلمة البؤرة الأساسية للنص. ولذا، فإن عناصر النص مرتبطة بها، وتدور في فلكها. وقد منحها النص للقارىء. لكن اختيارها دون غيرها، أو الوقوف بشكل تفصيلي عند وحدات البنية المختلفة والمتناثرة في فضاء النص، مسألة ربما ينفرد فيها قارىء دون آخر.

وإذا نحن أبقينا الشاعر خارج إطار النص، فإن الذات الشاعرية الناطقة في النص، يمكن اعتبارها طرف الثنائية(الغضى والشاعر)، أي ضمن إطار البنية الأساسية للقصيدة. ولا يحدث هذا لكون الشاعر منتجا للنص وإنما لوجوده الحقيقي داخله. فالغضى لا يمثل وجودا منفردا داخل النص، وإنما يأخذ قيمته من خلال علاقة ذات الشاعر به، ذلك أنها علاقة ذات دلالة خاصة

مرتبطة بالنص هنا، وليست دلالة عامة بمعنى أننا لو بحثنا عن الغضى في نص آخر، فإننا ـ دون شك ـ سنجد له مدلولات مختلفة.

تأتي بداية النص على النحو التالي:

١ ـ ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة
بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا
٢ ـ فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه
وليت الغضى ماشي الركاب لياليا
٣ ـ لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى
مزار ولكن الغضى ليس دانيا

إن أول ما يستوقف قارئ النص هذا الاستخدام المتكرر لكلمة(الغضى)، التي بدت وحدة بنائية يتكئ عليها النص، كإشارة نصية معلنة بشكل ظاهر في بداية القصيدة، ثم برموزها المختلفة في ثنايا القصيدة(كما سيأتي).

يتخذ الشاعر من الغضى بوابة يدخل من خلالها إلى عالم الشوق الذي يحن إليه، وهو يدرك سلفا استحالة تحقق وصوله إلى الغضى، ولذا يطلق حرف التمني«ليت»، ليعبر عن آهة الحزن العميق الذي يسيطر عليه، وتصريحه بهذه الأمنية، محاولة للتنفيس عما يحس به من ألم البعد والفراق

هذا الاستخدام المكثف لكلمة(الغضى) يعطي تأكيدا لهذه الصلة الحميمية التي تربط الشاعر بالغضى فالغضى من الأشجار الدائمة الخضرة، ولعل اسمه يوحي بذلك فهو غض دائما. ولوجود هذه الدلالات، نجد الشاعر اختار هذا النوع من الشجر، ليؤكد غضاضة حسه، وتجربته، وذكراه. ورغم رحيلة منذ أشهر على الأقل، ظل عبق المكان ماثلا في ذهنه، وذكراه ظلت مسيطرة على شعوره، غضة بشكل دائم كما أن من المعروف عن شجر الغضى، أن جمره يتسم بالحرارة الشديدة، ويظل متوقدا لفترة طويلة ولعل هذا هو الإحساس الذي لدى الشاعر، ذكرى متأججة، وباقية لزمن طويل.

واستخدام الغضى يأتي بديلا عن تعبيرات كثيرة يختزلها الشاعر. فحياة الشاعر تقوم أساسا

على الغضى، ذلك أنه متصل بكافة جوانب حياته. فالغضى رمز للمكان الذي يعيش فيه الشاعر. والغضى هو الشجر الذي تعتمد عليه قلاصه في حياتها. والغضى هو الفيء الذي يستظل به الشاعر من حر الهجير. والغضى هو الوقود الذي يعتمد عليه في إنضاج غذائه. والغضى هو النار التي يتحلق حولها ويتسامر مع من يحب. والغضى هو مكان الشوق الذي يقطنه الأحبة. فالغضى إذن يمثل الوجود الحسي والنفسي للشاعر. ولذا، فإنه مهما بعد الركب عن دياره، فإن استمرار رؤيته للغضى يشعره بوجوده النفسي. لكن الشاعر يلتفت حوله فلا يجد ذاته، لأنه لاوجود للغضى. ولذا، لا يملك سوى أمنيات(مستحيلة) يطلقها الواحدة تلو الأخرى. يبدؤها بأمنية قضاء ليلة واحدة فقط إلى جوار الغضى، ذلك أن هذا كفيـــل أن يمـــنحه راحـــة نفسية قبل مغادرة الغضى الأبدية. لكن الشاعر رغم الزخم النفسي الذي يسيطر عليه، يدرك الواقع المرير الذي يعيشه.

ولذا جاءت الأمنية بـ«ليت»، ومطلب التحقيق جاء من خلال استفهام التمني الذي يطرحه الشاعر. وحين تيقن استحالة الأمر الحاضر، عاد إلى الماضي القريب، حيث بدأت رحلة الوداع الأخير، فتمنى لو أن الركب ظل باقيا في أرض الغضى، أو لو أن الغضى ظل سائرا معه طوال رحلته، والنتيجة واحدة. ذلك أن الغضى أصبح أرضا وكيانا له، كما أن الأرض - وإن بعدت - هي أرضه، لأن الغضى يملؤها، والشاعر مرتبط بالغضى أكثر من ارتباطه بجزيئة الأرض جغرافيا. لكنه في بعد لا يسمح له حتى بزيارتها، لذا يصحو على حقيقة واقعية ليقرر:

....

.... ولكن الغضى ليس دانيا

إلا أن الشعور النفسي الذي تعبر عنه الأبيات يقود إلى حقيقة أخرى. فعند استعراض كلمة الغضى في الأبيات، نجد أنها قد وردت في البيت الأول مرة واحدة، ومرتين في البيت الثاني، وسيطرت في البيت الثالث، حيث وردت ثلاث مرات. هذه الحقيقة هي - في الواقع - انعكاس لإحساس الشاعر، في محاولة تحقيق أمنيته. فرغبته أن يكون بجنب الغضى، جعله يتهيأ نفسيا للرحيل إلى حيث يتمنى، ولذا وردت الغضى مرة واحدة. في البيت الثاني كأن رحيل الشاعر النفسي قد بدأ، فجعله يحس أن ثمة دنوا من الغضى، وتمثل ذلك بوروده مرتين.

ثم أخيراً نجد أن الغضى قد سيطر على البيت الثالث، فجاء ثلاث مرات، مما يشعر معه القارىء أن الشاعر قد انتقل بأحاسيسه إلى حيث الغضي، بل كأنه قد وصل إلى هناك. ولذلك جاءت السيطرة اللفظية للكلمة، لتعكس الإحساس النفسي لدى الشاعر، بأنه قد انتقل عاطفيا إلى

حيث الغضى، بكل ما يحمله من رموز.

أما النفي الذي يرد في آخر بيت من هذه الأبيات الثلاثة:

....

ولــكــن الــغــضــى لــيــس دانــيــا

فهــو نفي للدنـــو الحـقيقي، ذلك أن أمنيـة الشـاعر قــد استحالت واقــعا فــعليا. لــكن الدنـــو العاطـفي والنفسي لم ينف. بـل إن الأمــنية التي أطـلـقها الشـــاعر في أول قــصيدته، قــد تحققت عاطفيــا، بدليل ســـيطرة الغضى، (كما ذكر آنفا). وإضـافة إلى ذلك نجد أن الســيطرة اللفظية في البيت الأخير قد أصبـحت لكلـمتين أساسيتين هـما الغـضى والـدنو(دنـا، دانيا).

وعند قراءة القصيدة ضمن إطارها العام، يلاحظ بروز عدد من الثنائيات التي تسيطر على القصيدة. منها ثنائية الحياة والموت، وثنائية الإحساس، وثنائية الذكورة والأنوثة.

الثنائية الأولى هي الثنائية الأساسية التي يقوم عليها بناء القصيدة، ويرتبط عدد من الثنائيات بشكل أساسي بأحد قطبيها. إنها ثنائية الموت والحياة، وهي ثنائية قامت عليها القصيدة، «فبين إرادة الحياة وحتمية الموت تنصهر كل عواطف الشاعر وأفكاره، وتنفجر من هذا الوضع المأساوي صور القصيدة التي تعبر في صدق نادر عن حب طاغ للحياة»[٢٢]. فهذه الثنائية لاتسيطر على جو القـصيدة فـحسب، بل إنها الباعث الأساسي لإنشاء القصيدة. وقد برز ذلك من أول بيت في القصيدة:

١ ـ ألا لــيــت شــعــري هــل أبــيــتن لــيــلــة

بـجـنـب الـغـضـى أزجي الـقـلاص الـنـواجـيـا

فالمكانان(خراسان وديار الغضى) يمثلان وجودا وعدما، وحياة وموتا. يتمثل الشاعر الموت في مكان الإقامة الجسدي، ولذا فهو يهرب من الموت إلى الحياة من خلال أمنيته.

كما أنه يهرب من الوحدة إلى الأنس:

٤٨ ـ أقلب طرفي فوق رحلي فلا أرى

به من عيون المؤنسات مراعيا

ومن الغربة إلى الأهل :

١٢ ـ تذكرت من يبكي علي فلم أجد

سوى السيف والرمح الرديني باكيا

....

....

١٤ ـ ولكن بأطراف السمينة نسوة

عزيز عليهن العشية ما بيا

ومن العجز الشديد:

٢٣ ـ خذاني فجراني ببردي إليكما

....

إلى الشجاعة والفروسية والبطولة:

....

فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

٢٤ ـ وقد كنت عطافا إذا الخيل أقبلت

سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيا

ويحرص الشاعر في هذا الموقف على تصوير شجاعته، ومراوغته في الحرب:

٢٧ ـ وطورا تراني في رحا مستديرة

تخرق أطراف الرماح ثيابيا

فهو شجاع مستهدف من قبل الأعداء، بدليل أن الرماح توجه إليه، لكن خفته وسرعة حركته، لاتسمح لهذه الرماح أن تصل إلى جسمه، وإنما تصيب ملابسه فقط.

وعند قرب تحقق الموت:

١٦ ـ ولما تراءت عند مرو منيتي

وحل بها سقمي، وحانت وفاتيا

يبحث الشاعر عن أمل يتمسك به، ويعيد له شيئا من نبض الحياة، وإن كان نفسيا ولزمن قصير.

١٧ ـ أقول لأصحابي ارفعوني فإنه

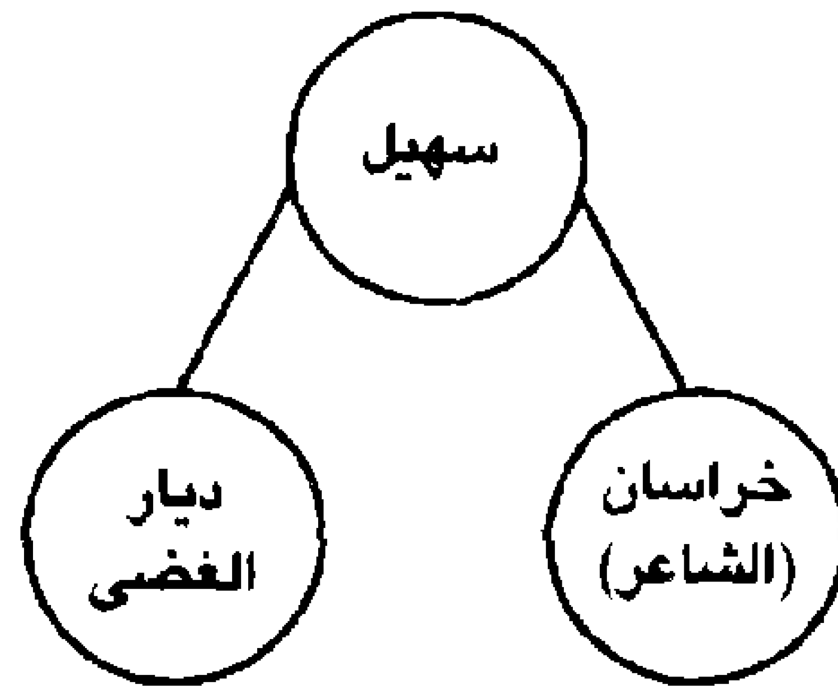
يقر بعيني ان سهيل بداليا

فالشاعر حين انقطعت الصلة الأرضية بينه وبين الغضى:

٣ ـ لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى

مزار ولكن الغضى ليس دانيا

ظل يبحث عن علاقة أخرى تربطه بالغضى. ولذا اتجه إلى السماء لعلها تمنحه راحة نفسية، قبل المغادرة الأبدية للحياة. يأتي ذلك من خلال سهيل، النجم اليماني[٢٣]. وهو نجم«يرى في الحجاز وفي جميع أرض العرب.. ولايرى بخراسان»[٢٤]. ولذا فقد كانت أمنية الشاعر أن يتمكن من رؤية سهيل، كي تقر عينه قبل وداع الحياة الأخير وشوقه ليس للمكان فحسب، بل أيضا لمن فيه وحين انقطاع العلاقة الأرضية، يتمنى أن يلتقي مع من يحب من خلال سهيل، حيث تلتقي رؤيته لسهيل مع رؤيتهم له، فيلتقي بهم سماويا.



وإذا كان اختيار سهيل يأتي بحكم الموقع الجغرافي، فإن ثمة دلالة أخرى، وهي رمزيته الإخصابية. فـ «سهيل نجم عند طلوعه تنضج الفواكه، وينقضي القيظ»[٢٥]. ويقال: «إنه يطلع عند نتاج الإبل، فإذا حالت السنة تحولت أسنان الإبل.

إذا سهيل مطلع الشمس طلع

فابن اللبون الحق، والحق جذع»[٢٦]

فهذه رمزية إخصابية للثمر، ونتاج الإبل، والشاعر يبحث عما يربطه بالحياة، وبالذات حياته الرعوية الأولى، التي ارتبط فيها بـ « القلاص النواجيا » و«العيس المراقيل» و«المنقيات المهاريا». فسهيل رمز لربط الحاضر بالماضي. والحياة التي يبحث عنها الشاعر تأتي في مقابل الموت، المعادل الآخر للثنائية، وهو ما يعيشه واقعا في لحظة الحاضر.

من جانب آخر، هناك إحساسان يتجاذبان الشاعر طوال قصيدته. أحدهما نفسي، ينطلق في خطابه من الغضى(ديار الشاعر)[٢٧] والثاني جسدي، ولذا يتحدث من حيث يكون جسميا(خراسان). وتلك هي الثنائية الثانية التي تسيطر على القصيدة، وهي ثنائية الإحساس، عاطفي(نفسي) وجسدي.

يبدأ تأكيد هذه الفكرة في أول بيت بعد المقدمة وهو قوله:

٤ ـ ألم ترني بعت الضلالة بالهدى

وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا

وهو بيت يتجاذبه المكانان. «ألم ترني بعت الضلالة»، وهو حديث عن سالف عهده في دياره(ديار الغضى)، حيث قبل هناك أن يبيع الضلالة بالهدى. ثم في بقية البيت يتحدث عن حالته الحاضرة، حيث يكون جسديا.

والبيت الذي يليه ينقسم أيضا بين الإحساس النفسي:

٥ ـ دعاني الهوى من أهل ودي ....[٢٨]

....

في ديار الشاعر. ثم يأتي قوله:

.... **وصحبتي**

بذي الطبسين[٢٩]...............................

حديثا عن موقعه الجسمي في خراسان.

بل إن بقية البيت تؤجج هذه الثنائية في جملة واحدة:

....

.... **فالتفت ورائيا**

فالجسم في خراسان وهو تأكيد للجانب الحسي، لكن الجزء الآخر من الثنائية(العاطفي)، قد تحقق في العبارة نفسها، من خلال الالتفاتة. وإذا كان يمكن أن تكون حسية، فإنها ذات دلالة معنوية، تتمثل في الانتقال العاطفي إلى الغضى، استجابة لنداء الهوى الذي تمثله الشاعر، وقد أكده بقوله.

٦ ـ أحـببـت الـهـوى لمـا دعـانـي بـزفـرة

تـقـنـعـت مـنـهـا ـ أن ألام ـ ردائـيـا

والجزء الثاني من البيت يؤكد أن الإجابة كانت عاطفية، وإلا فهو لايزال في مكانه. ويأتي البيت التالي لنجده يظل في الإطار الثنائي نفسه:

٧ ـ لـعـمـري لـئـن غـالـت خـراسان هـامـتـي

....

مكان الإقامة الحسي

....

لـقـد كـنـت عـن بـابـي خـراسـان نـائـيـا

أي في ديار الغضى حيث العاطفة والهوى.

هذا التجاذب بين المكانين في البيت الواحد، يسيطر عليه الشعور بالرحيل العاطفي من ناحية، والإحساس بواقعه الحقيقي. فهو تجاذب سريع، لايسمح للشاعر بامتداد هذا الإحساس في البداية. إنما بعد ذلك، وفي بقية القصيدة، نجد سكون هذا التجاذب وهذه الثنائية، لا انتهاءهما. بمعنى أن ثنائية الإحساس المكاني والعاطفي(أو تجاذب المكانين) بدأت تأخذ نفسا أطول في بقية القصيدة، فنجد هذه الثنائية تمتد بين بيتين وعدة أبيات، مما يدل دلالة واضحة على سيطرة هذا الشعور التجاذبي بين المكانين، نتيجة لثنائية الإحساس الذي يسيطر على الشاعر.

نهاية البيت السابق تمثل رحيلا إلى ديار الغضى:

....

لـقـد كـنـت عـن بـابـي خـراسـان نـائـيـا

أي في ديار الغضى. ولذلك تمتد الأبيات الأربعة التالية، للحديث عن الديار، والحزن للبعد:

٨ ـ فلله دري يوم أترك طائعا
بني بأعلى الرقمتين، وماليا

٩ ـ ودر الظباء السانحات عشية
يخبرن أني هالك من ورائيا

١٠ ـ ودر كبيري اللذين كلاهما
علي شفيق ناصح ما ألانيا

١١ ـ ودر الهوى من حيث يدعو صحابه
ودر لجاجاتي، ودر انتهائيا

لكن الشاعر يصحو على واقعه الحسي، وبعده المكاني:

١٢ ـ تذكرت من يبكي علي فلم أجد
سوى السيف والرمح الرديني باكيا

١٣ ـ وأشقر خنذيذ يجر عنانه
إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

إلا أنه سرعان ما يشده الشوق وتسيطر عليه العاطفة فيرحل نفسيا وعاطفيا:

١٤ ـ ولكن بأطراف السمينة نسوة
عزيز عليهن العشية مابيا

لكنه يعود سريعا إلى واقعه المكاني:

١٥ ـ صريع على أيدي الرجال بقفرة
يسوون لحدي حيث حم قضائيا

وتمضي بقية أبيات القصيدة تتجاذبها هذه الثنائية عبر القصيدة كلها. ويمكن اختيار أبيات متفرقة من القصيدة لتأكيد ذلك.

٢٨ - وقوما على بئر الشبيك، فأسمعا

بها الوحش والبيض الحسان الروانيا

٣٢ - يقولون لا تبعد وهم يدفنوني

وأين مكان البعد إلا مكانيا

٣٩ - إذا عصب الركبان بين عنيزة

وبولان عاجوا المنقيات المهاريا

٤٨ - أقلب طرفي فوق رحلي فلا أرى

به من عيون المؤنسات مراعيا

وحين لا تتضح للقارىء منذ البدء رؤية التجاذب النفسي التي تسيطر على الشاعر، فإنه قد يسم القصيدة بضعف وحدتها العضوية. وهنا حري بنا أن نؤكد أن القصيدة تقوم أساسا على الوحدة النفسية للشاعر. وهي وحدة تضطرم وتضطرب عنده: المنية تتراءى أمامه، وهو بعيد عن غضاه بكل دلالاته الرمزية، غربة نفسية وغربة مكانية، شوق متلهف إلى أحبابه، إحساس نفسي بالرحيل، واقع ينفي ذلك... إلخ. هذا الشعور غير المستقر في نفس الشاعر، انعكس بشكل واضح على تعبيره. أليس الشعر - كما أسلفنا - «شيئا يختلج في الصدر فينطق به اللسان»؟ إذن، أمر طبيعي، أن تبدو القصيدة - ظاهريا - فاقدة لوحدتها العضوية، لكنها، وهذا أمر مهم، ذات وحدة نفسية متآلفة.

أما الثنائية الأخيرة التي تبرز في القصيدة، فهي ثنائية الجنس، المتمثل في الوجود الذكوري والوجود الأنثوي. ورغم وجودهما معا، إلا أنهما يتقابلان ولا يجتمعان. فالذكورة تخص الشاعر ومن حوله مكانيا. أما الأنوثة فهي تسيطر على مكان الشوق. ولذا، فإن حديث الشاعر عن ذاته في مكان البعد(خراسان) يأتي حديثا ذكوريا خالصا، لا وجود فيه للأنوثة، بدءا من البيت الأول بعد المقدمة، الذي يذكر فيه رحلته مع ابن عفان.

٤ - ألم ترني بعت الضلالة بالهدى

وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا

فهي رحلة غزو، أو جهاد. أي أنها رحلة ذكورية. كما أنها تحول من الضلالة إلى الهدى. وحالته الحاضرة هي الهدى، فهي حالة ذكورة.

وحين يحدثنا الشاعر بشكل تفصيلي عن معاناته، فإن الوجود الذكوري يسيطر عليه، وماحوله. ولعل استعراضنا للأبيات التي تصور واقع الشاعر المكاني يؤكد ذلك.

حين يتحدث الشاعر عن رفقة السفر التي تحيط به في اللحظات الأخيرة من حياته، نجد أن الحديث يكون عن رفقة من الذكور:

٢٣ - خذاني فجراني ببردي إليكما

فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

وإن كانت التثنية لغويا تقبل التأنيث والتذكير، فإن الموروث الشعري العربي عبر مسيرته الطويلة، يؤكد أن الخطاب للمثنى المذكر. وفي أثناء القصيدة التي بنيت أساسا على خطاب المثنى(الذكوري)، نجد الشاعر يؤكد المعنى الذكوري في عدد من الأبيات، التي تتناثر بين ثنايا القصيدة، كي يظل الخطاب الذكوري ماثلا في ذهن المتلقي، ومن أجل ألا يكون ثمة مجال لتداخل الخطاب الأنثوي، حين يكون الخطاب للمثنى. يقول في أحد الأبيات:

١٧ - أقول لأصحابي ارفعوني فإنه

....

وفي بيت آخر:

٣٢ - يقولون: لا تبعد وهم يدفنوني

....

وفي بيت ثالث:

٣٣ - غداة غد، يالهف نفسي على غد

إذا أدلجوا عني، وأصبحت ثاويا

فهذه جميعا أفعال تؤكد ذكورية خطاب التثنية الذي ردده الشاعر. وأبرز من كل ذلك الإفصاح عن ذكورة الرفقة بشكل مباشر، وليس فقط عن طريق الدلالات اللغوية:

١٥ ـ صريع على أيدي الرجال بقفرة

يسوون لحدي حيث حم قضائيا

فالذكورة مسيطرة على رحلة الشعر وواقعه، ولا نلحظ ثمة وجودا أنثويا على الإطلاق بصحبة الشاعر. وإذا كان الشاعر يتمنى الوجود الأنثوي، بل يبحث عنه بتوجيه نظراته إلى من حوله:

٤٨ ـ أقلب طرفي فوق رحلي ....

..

فإن بصره يرتد خاسئا وهو حسير. ولذا جاء نفيه الصريح للوجود الأنثوي:

٤٨ ـ.. فلا أرى

به من عيون المؤنسات مراعيا

ولعله يمكن القول إننا أمام رحلة قتالية، تحتاج إلى شجاعة وفروسية، ولذا فهي رحلة ذكورية، غابت عنها الأنثى.

وسيطرة الوجود الذكوري، وانتفاء الوجود الأنثوي، لا يقتصر فقط على العنصر الإنساني، بل يتعداه إلى العنصرين الحيواني والجمادي. وقد جاءت جميعا في قوله:

١٢ ـ تذكرت من يبكي علي، فلم أجد

سوى السيف والرمح الرديني باكيا

١٣ ـ وأشقر، خنذيذ، يجر عنانه

إلى الماء، لم يترك له الموت ساقيا

هذه الأشياء المتصلة بالشجاعة والفروسية وهي جزء يحرص الشاعر أن يبرزه خصوصا في هذا الظرف، تعويضا عن الضعف الجسدي والنفسي، يكون وجودها ذكوريا. فمن ذلك السيف والرمح. وحتى حين يأتي الحديث عن الفرس(وهي لفظة للذكر والأنثى)[٣٠] نجد الشاعر يستخدمها مذكرا هنا. لا يكون ذلك من خلال أوصاف قد تحتمل الذكورة والأنوثة(أشقر، خنذيذ)، بل من خلال الأفعال والضمائر التي لا يمكن أن تكون إلا لمذكر(يجر، يترك، له). وحين نتتبع

القصيدة كاملة، فإننا لا نلمح وجودا أنثويا يتصل بالشاعر في ديار غربته، بل إن كل ما حوله يتصف بالذكورة الحقيقية أو اللغوية.

من جانب آخر نجد أن القصيدة تزخر بالوجود الأنثوي. هذا الوجود في الحقيقة، يقابل الوجود الذكوري فيها، ضمن إطار ثنائية الجنس التي تهيمن على القصيدة. هذا الوجود الأنثوي، لايرتبط بذات الشاعر في مكانيتها الحاضرة، لكنه مرتبط بذكريات الشاعر، وأحاسيسه وعاطفته. أي أنها خاصة بمكان الشوق(أرض الغضى). ففي كامل القصيدة، ورغم الرحيل المتتابع إلى الديار نلحظ بوضوح انه لا وجود للذكورة هناك، بل أنوثة مطلقة. هذه الأنوثة سيطرت منذ البدء، لأن إبداع القصيدة اعتمد أساسا على التعبير عن مشاعر الحزن والألم التي تغمر الشاعر، لابسبب المنية التي تتراءى أمامه، بل بسبب بعده عن الوطن المعشوق بكل من فيه ومافيه. فالشاعر لايبدو حزينا لدنو الموت، لكن حزنه يبدو كبيرا بسبب البعد، ولذلك فإن أمنيته قرب انعدام الحياة، لا تتعدى قضاء ليلة في الديار - كما جاء في البيت الأول - بكل ما يحمله الوقت من نشاط اجتماعي وعاطفي. يؤكد هذا المعنى توجيهه لرفقته بالبكاء له حين تحقق الموت:

٢٠ - وقوما إذا ما سل روحي فهيئا

لي السدر والأكفان ثم ابكيا ليا

من المألوف أن يحدث البكاء من الآخرين حين موت عزيز. لكن من غير المألوف، أن يحدد المبكي عليه نوع البكاء. البكاء يكون عادة على الميت، حزنا وألم فراق وفقد، وقد يكون بكاء من الموت نفسه، توقعا لحدوثه للشخص الباكي. لكنه في البيت بكاء خاص يختلف عما سبق. فالشاعر لايمانع حدوث البكاء، لأنه يعرف أنه واقع لا محالة، لكنه يوجهه لصالحه. فهو لايريده أن يكون من الموت، أو على الميت، لكنه يطالب أن يكون للميت. أي أنه بكاء إيجابي. كان الشاعر يبكي في حياته، وتحدث منه تعبيرات الألم والشوق:

٦ - أحببت الهوى لما دعاني بزفرة

تقنعت منها - أن ألام - ردائيا

أما بعد الممات فسينقطع ذلك، وهو لايريد لشوقه أن ينتهي، أو مايحسه من ود لأرضه بمن تحوي، يتوقف. ولذا، يطالب رفاقة ألا يكون بكاؤهم أسفا وحزنا عليه، لكن يكون له ومن أجله، لأنه لم يتمكن من تحقيق أمنيته، وليكون هذا البكاء منهم تعبيرا عن إحساسه المتد بالشوق للغضى ومن حوله. كما أن فكرة المائية، المتمثلة في دموع العين نتيجة البكاء، تأتي تعويضا عن حالة جفاف الموت، وجمود الحياة، التي توشك أن تحدث للشاعر.

وحيث إن نفثة القصيدة حدثت كآهة تعبيرية عن لوعة الحزن والألم، لا من الموت ذاته، لكن لأن حدوثه يتحقق في فترة بعد عن المكان الذي يمثل حياة الشاعر وذكرياته، نجد الشاعر يعتمد على الغضى بكل ما يحمله من رموز ليكون البؤرة التي يعتمد عليها النص. والغضى جمع، مفرده غضاة، فهو وجود أنثوي يسيطر على بداية القصيدة بلفظه، ويمتد في ثناياها بدلالاته الرمزية. إلا أن هذا الوجود الأنثوي يهيمن على أبيات القصيدة حين يكون الحديث عن الديار وذكرياتها، دون الحديث عن حالته الحاضرة. وعند استعراض الأبيات التي تتحدث عن الديار أو الشوق إليها سنجد أنها تؤكد ذلك.

بعد مقدمة القصيدة التي أشرنا أنها مقدمة أنثوية بسيطرة الغضى عليها، يدخل الشاعر إلى عالم الثنائية فيبدأ بقوله:

٤ ـ ألم ترني بعت الضلالة بالهدى

....

فهنا تتقابل الأنوثة والذكورة اللفظية في البيت، وقد سبقت الإشارة إلى الذكورة بأنها تمثل واقع الشاعر. أما الأنوثة المتمثلة في لفظة«الضلالة»، فهي حديث عن الزمن السالف. وهو مرتبط بالديار.

٩ ـ ودر الظباء السانحات عشية

يخبرن أني هالك من ورائيا

وهنا أنوثة حقيقية، سواء كانت أنوثة الظباء، أو من استعيرت له من النساء.

وفي بيت آخر:

١٤ ـ ولكن بأطراف السمينة نسوة

عزيز عليهن العشية مابيا

ويستمر الوجود الأنثوي حين يكون الحديث عن الديار، ضمن إطار الرحلة العاطفية للشاعر:

٢٨ - وقوما على بئر الشبيك، فأسمعا

بها الوحش والبيض الحسان الروانيا

وهو هنا «يريد النساء، شبههن بالوحش»[٣١].

٣٦ - إذا القوم حلوها جميعا، وأنزلوا

بها بقرا، حم العيون سواجيا

٣٧ - رعين وقد كان الظلام يجنها

يسفن الخزامى، نورها والأقاحيا

٣٨ - وهل ترك العيس المراقيل بالضحى

تعاليها، تعلو المتان القيافيا

٣٩ - إذا عصب الركبان بين عنيزة

وبولان عاجوا المنقيات المهاريا[٣٢]

٤٠ - ويا ليت شعري هل بكت أم مالك

كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

٤١ - إذا مت فاعتادي القبور فسلمي

على الرمس أسقيت السحاب الغواديا

في هذه الأبيات، نجد تكثيفا للوجود الأنثوي بشكل متتابع. ويأخذ صورا مختلفة، فالاختيار الإنساني(أم مالك)، والحيواني(البقر السواجي، العيس المراقيل، المنقيات المهاري)، والنباتي(الخزامى، الأقاحي)، والجمادي(المتان القيافي، السحاب الغوادي) جميعها تأتي مؤنثة. وهذا الجزء من أطول المقاطع التي لا يتخللها حديث عن لحظة الحاضر لدى الشاعر، بل هو رحيل تام إلى مكان الشوق، ولذا سيطرت الأنوثة. والمسألة ليست في غلبة الوجود الأنثوي فحسب، بل في الغياب التام للوجود الذكوري.

عند قرب نهاية القصيدة يزدادهذا الوجود الأنثوي[٣٣]:

٤٧ - وعطل قلوصي في الركاب، فإنها

ستبرد أكبادا، وتبكي بواكيا

٤٨ ـ أقلب طرفي فوق رحلي، فلا أرى
به من عيون المؤنسات مراعيا[٣٤]

٤٩ ـ وبالرمل مني نسوة لو شهدنني
بكين وفدين الطبيب المداويا

٥٠ ـ فمنهن أمي، وابنتاها، وخالتي،
وباكية أخرى، تهيج البواكيا

ويستوقفنا بشكل واضح في هذا الجزء الأخير من القصيدة، غياب الوجود الأنثوي بكافة أنواعه من غير العاقل، التي سبقت الإشارة إليها، والاقتصار على الوجود الأنثوي الحقيقي، والإنساني تحديدا.

كأننا بذلك نصل إلى تأكيد ما سبق طرحه من أن الباعث على إبداع القصيدة ليس رثاء الذات لدنو الموت، وإنما رثاء الذات، لحدوث الموت في لحظات بعد عن الديار، وعن مكان الشوق وهذا التصريح الأنثوي، يأتي في مقابل الرمز الواحد في بداية القصيدة، المتمثل في الغضى. ذلك أن تكراره في أول القصيدة ليس تكرارا للفظة والمدلول، وإنما تكرار للفظة، لوجود مدلولات مختلفة لها. بمعنى أن الدال واحد، ولكن المدلول متعدد هذه المدلولات ـ إضافة إلى ما ذكر في بداية الحديث ـ مدلولات أنثوية. ولذلك نلحظ أن لفظة الغضى قد توقف ذكرها بعد مقدمة القصيدة لأنه استعيض عنها بتجسيد مدلولاتها الرمزية.

وحيث إن الغضى مؤنثة، فقد جاءت المدلولات متفقة معها في الجنس. هذه المدلولات بدأت تتكشف في ثنايا القصيدة منها مثلا : الظباء والنسوة، والبواكي، والمؤنسات، والأم والأخوات، والخالة.. إلخ. وهنا تلتقي نهاية القصيدة مع بدايتها، حيث تكشفت المدلولات الرمزية الأنثوية،وهي جميعا مرتبطة بالمكان العاطفي للشاعر، الذي رحل إليه في بداية القصيدة، ثم أصبح في معظم القصيدة يتأرجح بين الرحيل العاطفي، وبين الإحساس بالواقع الحقيقي. لكنه في آخر القصيدة تمثل الرحيل التام، ولذا، انتهت القصيدة بالحديث عن مكان الشوق، وبسيطرة الوجود الأنثوي الإنساني، فكأن مدلولات الغضى قد كشفت ـ أو معظمها على الأقل ـ في نهاية القصيدة، فالتقت بداية القصيدة مع نهايتها، وتحققت للشاعر نفسيا، تلك الأمنية التي أطلقها في بداية القصيدة.

١ ـ ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة

بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

هذه الأمنية مرتبطة منذ البدء بالأنثى. لكنها ليست الأنثى المعلن عنها في الشطر الثاني(القلاص النواجي)، بل إنها الأنثى الحقيقية. ففي رحلتنا بين ثنايا القصيدة، نجد الوجود الأنثوي يسيطر على الشاعر حين يرحل نفسيا إلى الديار، وهذا الوجود تتخلله الأنثى حقيقة ومجازا، دون إشارة صريحة إلى أن الشوق والحنين والأسى كان موجها للأنثى المرأة، ولكن حين أوشكت شفرة الاتصال أن تتوقف لدى الشاعر، لم يكن هناك بد من البوح بأن الأنثى هي المرأة تحديدا. ولذا سيطر وجودها على نهاية القصيدة بمدلولاتها المختلفة. وإذا كان هناك حضور واضح للدال يتمثل في(الغضى) في بداية القصيدة، مع غياب المدلول(المدلولات)، فإنه في آخر القصيدة، أمكن استحضار هذه المدلولات، فالتقى التأنيث الرمزي، بالتأنيث الحقيقي.

لعلنا أمام نتيجة تتمثل في أن الشوق يكون للأنثى. ومن منطلق ثنائية الذكورة والأنوثة يصبح الشوق(وهو مذكر) مقابلا للأنوثة، وكأنه لا يكون إلا للمرأة. والواقع أن تراثنا الشعري العربي يؤكد تلك الحقيقة. فالشوق يكون من الذكورة للأنوثة. فالأنوثة هي المعشوقة، وهي المحبوبة، وهي المشتاق إليها، والحنين إليها. ولذا، فحين ننظر إلى المخاطب الذكوري في كثير من القصائد التي كتبتها النساء، نجد أن الموقف لا يكون موقف شوق وهيام وحب[٣٥]، بل يكون له غرض آخر.

وحديث الثنائيات في هذه القصيدة يمتد إلى أوسع مما ذكر. فمن ذلك ثنائية الزمان والمكان، وثنائية الماضي والحاضر وسواهما، إلا أنها تتداخل غالبا مع ما تمت مناقشته. وحين يتم التحول من الثنائيات العامة في القصيدة إلى الثنائيات الخاصة المتعلقة باللفظة والدلالة، فإن القصيدة تحوي الكثير من ذلك.

الهوامش

(١) ابن عبد ربه العقد الفريد تحقيق عبد المجيد الترحيني بيروت دار الكتب العلمية ج٦، ص ١٢٨ هذه إجابة الشاعر عبد الله بن رواحه حينما سأله رسول الله صلى الله عليه وسلم، «أخبرني ما الشعر يا عبد الله» ووردت برواية أخرى انظر ابن عساكر تاريخ مدينة دمشق تحقيق سكينة الشهابي ومطاع الطرابيشي دمشق مجمع اللغة العربية، ص ٣١٩ وكذلك كتابي جلال الدين السيوطي، شرح شواهد المغني، بيروت مكتبة الحياة ص ٢٨٩، وتفسير الدر المثور في التفسير المأثور دار الفكر ج٦ ص٢٣٧

(٢) ديوان البارودي دار المعارف بمصر، ١٩٧١ ١ ٥٥

(٣) محمد فتوح أحمد «حدليات النص» عالم الفكر، ٢٢ ٣ ٤، ص ٤٠

(٤) ديفيد ديتشس مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم بيروت دار صادر ص ١٦٧

(٥) انظر مثلا فاضل ثامر اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ ص ٤١ ـ ٦٦

(٦) Ropert Scholes Srructuralism In Literature 1974, P. 143 - 4

(٧) المصدر السابق P. 134

(٨) عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نادي جدة الأدبي ١٩٨٥، ص ٧٦ وقد اختار الغذامي أن يترجمها بـ «القراءة الشاعرية»

(٩) المصدر السابق ص ٨٣

(١٠) قال عنها عاري القصيبي«هذه أعظم القصائد في شعرنا العربي كله قديمه وحديثه» قصائد أعجبتني ط ٣ الرياض دار ثقيف ١٩٩٢ ص ٨٩

(١١) أبو زيد محمد القرشي جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام تحقيق محمد الهاشمي دمشق دار القلم ص ٧٥٩ ـ ٦٧ وسيتم خلال هذه الدراسة الاعتماد على هذه الرواية وقد تم استخدام ترقيم الأبيات بناء على هده الطبعة من الجمهرة

(١٢) أبو علي القالي الأمالي في لغة العرب بيروت دار الكتب العلمية ١٩٧٨ ص ١٣٦ ـ ٤٢

(١٣) ضمن سبع مراثي دكرها صاحب الجمهرة، ثلاث منها من بحر الطويل وعلى المستوى الفردي، نجد أن أبا تماما يستعمل البحر الطويل في ثلاث عشرة قصيدة من قصائده الثلاثين الرثائية انظر عبد القادر الرباعي الصورة الفنية في شعر أبي تمام إربد جامعة اليرموك ١٩٨٠ ص ٢٢٥

(١٤) استعرض محمود أبو ناجي في كتابه الرثاء في الشعر العربي مكتبة دار التراث، ١٩٨٤، عشرات القصائد عبر عصور الأدب المختلفة، لم يكن من بينها قصائد ذات قافية مقيدة وفي كتاب الدرة في النوادب والتعازي والمراثي من العقد الفريد، لا نطالع سوى بضعة أبيات فقط جاءت قافيتها مقيدة

(١٥) محمود أبو ناجي، ص ٦٥

(١٦) ابن عبد ربه العقد الفريد ١٩٥٢ ٣ ٢٨٧

(١٧) ديوان حافظ إبراهيم دار العودة ٢ ١٤٩

(١٨) المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون دار المعارف ط٧ ص ١٥٦

(١٩) المصدر السابق

(٢٠) أشار نوري القيسي إلى دلك بقوله «يبدو أن اختلاطا وقع بين قصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي، وأفنون التغلبي، وجعفر بن علبة الحارثي. وقصيدة مالك، لتشابه هذه القصائد في الوزن والقافية والغرض، وتضارعها في بعض المعاني والصور والأفكار، وربما أوحت هذه الأمور إلى الذين شكوا في بعض أبياتها، معتقدين أن نحلا أو تداخلا وقع في بعض الأبيات، فذهبوا هذا المذهب»شعراء أميون، ١٩٧٦ ص ٢٠ من هذا المنطلق قام محمد فتوح أحمد تحت عنوان«جدليات النص» بدراسة هذه النصوص(عدا نص جعفر بن علبة) عالم الفكر، ٢٢ ٣، ٤ ص ٣٨ ـ ٦٤ وألف إبراهيم الحاوي كتابا بعنوان«رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب» بيروت مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨

(٢١) صبحي الطعان «بنية النص الكبرى» عالم الفكر، ٢٣ ١ ، ٢ ص ٤٤٤

(٢٢) محمد أبو سنة قصائد لا تموت. مكتبة مدبولي، ١٩٨٧ ص.٤٠

(٢٣) يقول عمر بن أبي ربيعة حين تزوج سهيل بن عبد الرحمن بن عوف الثريا من بني أمية

أيها المنكح الثريا سهيلا
عمرك الله كيف يلتقيان
هي شامية إذا ما استقلت
وسهيل إذا استقل يماني

(٢٤) لسان العرب، مادة«سهل» وقد صرح البغدادي بهذا المعنى، حيث يقول«يريد(الشاعر) أن سهيلا لايرى بناحية خراسان فيقول. ارفعوني لعلي أراه فتقر عيني، لأنه يرى في بلده» انظر . خزانة الأدب تحقيق عبد السلام هارون القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٧، ٢ ٢٠٩

(٢٥) القاموس المحيط، مادة«السهل»

(٢٦) لسان العرب، مادة«سهل»

(٢٧) ويمكن الجزم أن ديار الشاعر هي منطقة القصيم الواقعة شمال نجد، وهي جزء منه جاء في معجم البلدان «القصيم . بالفتح ثم الكسر، وهو من الرمال ما انبت الغضى وأسافل الرمة(واد) تنتهي إلى القصيم وهو رمل لبني عبس» وموضع الجواء الذي ذكره عنترة في معلقته معروف إلى اليوم في القصيم وسميت المنطقة بهذا الاسم لانها تنبت الغضى وهو يكثر فيها حاليا جاء في القاموس المحيط في مادة الغضاة «الغضى واد بنجد، وأهل الغضى أهل نجد» وبعض من بني تميم(قبيلة الشاعر) يقطنون في القصيم وقد ورد في ثنايا القصيدة عدد من المواضع المعروفة في منطقة القصيم منها السمينة، وهي المعروفة حاليا بـ «البيصية» وعنيزة(اسم جبل غرب الحواء) (را محمد العبودي معجم بلاد القصيم ١٩٩٠ ص ١٢٦، ٦٣٧، ١٧٥٠) وعنيزة هذه غير المدينة المشهورة، فتلك كانت نشأتها في بداية القرن السابع، على أرجح الأقوال هذا بخلاف قول عمر فروخ إن السمينة مكان قريب من البصرة(تاريخ الأدب العربي ١٩٧٨ ١ ٣٩٤)

(٢٨) في عدد من الروايات«من أهل أود» وهو موضع في ديار بني تميم(العقد الفريد ١٩٥٢ ٣ ٢٤٥)

(٢٩) قال ياقوت في معجم البلدان : «أول فتوح خراسان الطبسان وهما بابا خراسان وهي بين نيسابور وأصبهان وشيراز وكرسان وإياها عنى مالك بن الريب» ١٩٥٧. ٤ ٢٠

(٣٠) مجد الدين الفيروز آبادي القاموس المحيط بيروت مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧ ص ٧٢٥

(٣١) الجمهرة ص ٧٦٣

(٣٢) في الخزانة والأمالي (المبقيات النواجيا)، وهي النوق السريعة.

(٣٣) ثمة بيتان فقط فيهما وجود ذكوري، هما قوله

وأبلغ أخي عمران بردي ومئزري
وبلغ عجوزي اليوم ألا تدانيا
وسلم على شيخي مني كليهما
كثيرا، وعمي وابن عمي وخاليا

وهذان البيتان لم يردا في الأمالي أو في الخزانة ثم إن الوجود الذكوري لايأتي منفردا بذاته، بل بصحبة الأنوثة لكننا لانجد سوى نبأ أو تحية، دون عاطفة أو شوق

(٣٤) هذا البيت فيه حديث عن الواقع، لا عن مكان الشوق وتم الاستشهاد به هنا رغم أنه نفي لوجود المؤنسات ذلك أن نفي وجود المؤنسات في واقعه المكاني، يعني إثبات حضورهن في ذهن الشاعر، وبالتالي في بلاد الغضى(المكان الذي يرحل إليه الشاعر، نفسيا)

(٣٥) يقوم الباحث حاليا بدراسة حول هذا الموضوع

العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن

د. رمضان الصباغ *

تمهيد

لما كان الموقف الجمالي يدربنا على الانتباه إلى العمل «لذاته فحسب»، ففيه نهتم بالخصائص الباطنية للعمل، وقيمتها بالنسبة إلى الإدراك الباطني، بينما الأخلاق تهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى، ومن ثم تؤكد نتائج الفن، أي تأثيره في السلوك، وفي النظم الأخرى في المجتمع، وأوضاع الحياة البشرية بوجه عام. فالأخلاق « تعيد العمل إلى علاقاته المتبادلة التي أخرجه منها الوعي الجمالي. لذا يبدو أن الجمال والأخلاق يبحثان في خصائص متباينة للموضوع الفني»[١]

ومع ذلك فالأمر ليس بهذه البساطة، لأن «مشكلة العلاقة بين الجمال والأخلاق مشكلة مطروحة على بساط البحث منذ «أفلاطون» إلى الوقت الحاضر بين الفنانين والنقاد والفلاسفة»[٢].

* كلية الآداب ـ سوهاج، جامعة جنوب الوادي – جمهورية مصر العربية.

ونحن في دراستنا للعلاقة بين الأخلاق والجمال «نواجه بمشكلة النظام الفلسفي الذي توضع في إطاره دراسة كل قيمة من القيم»[٣]، فكل فيلسوف أو مفكر يضع العلاقة بين الجمال والأخلاق في سياق العلاقات المتبادلة بين مكونات نسقه الخاص. وكذلك نواجه، في إطار دراستنا للعلاقة بين الجمال والأخلاق، مفاهيم محددة تختص بها مجتمعات أو عصور بعينها.

والنزاع بين ما تتطلبه الأخلاق، وما يتطلبه الفن نزاع جوهرى. إذ تصر الأخلاق على الارتباط بالخبرات والتجارب، ويؤكد الفن على الاستقلال الذاتي لكل تجربة خاصة. والإنسان الأخلاقي يتفحص الفعل المعطى في علاقته بالأفعال الأخرى، بينما المهتم بالجمال يغرق نفسه في التجربة المباشرة. والأخلاق تؤكد على عدم انتهاك حرمة الإنسان، في حين يؤكد الفن على قدسية التجربة. إذ تحاول الأخلاق جعل الحياة مستقيمة، فإننا نجد الفن يؤكد على حدة وعاطفية الحياة، وبينما تؤكد الأخلاق على الكم، يؤكد الفن على الحقيقة الكيفية. وتهتم الأخلاق بالكل، بينما يهتم الفن بالجزء.

ومن دون الضمير لا يكون الإنسان إنسانا، بل مجرد مجموعة من الخبرات غير المترابطة، ومن دون الفن تكون الحياة شكلا لا تتسق أجزاؤه بعضها مع البعض الآخر في علاقتها الداخلية أيضا.[٤]

وإذا كان الهدف هو وحدة الإنسان، فإن الحياة يجب أن تفسح مكانا لكل من الأخلاق والفن، ولكن هذا الأمر ليس من السهولة بمكان. فقد أكد رجال الأخلاق على السلطة النهائية للأخلاق، واضعين «الفن تحت توجيه القوة الاجتماعية، محددين نوع الموضوعات الممكنة له، بينما يدافع الفنانون عن الأهلية التامة للفن، وقدرته على التأثير العقلي والانفعالي»[٥]، وقد أدى ذلك إلى تميز رأيين متطرفين الأول يمثل الأخلاقية المطلقة Absolute Moralizing ، والثاني يمثل الجمالية Aestheticism. الأول يؤكد- سواء بشكل مباشر أو في نهاية المطاف- على أن الفن موضوع للحكم الأخلاقي Moral Judgment على اعتبار أن الجمال يمثل نوعا خاصا من الخير الأخلاقي. أما الرأي الثاني فيعتقد أن الأحكام الأخلاقية لا علاقة لها بالمرة بالفن. وبين هذين الرأيين توجد آراء تتخذ مواقف وسطية، كأن يقال انهما مختلفان، ولكن يمكن أن تقوم بينهما علاقة[٦].

فعلى سبيل المثال نجد أن «أفلاطون» و «تولستوى Tolstoy» يؤكدان على أن الحكم على الفن حكم أخلاقي، فقد كان «أفلاطون» من أكبر المدافعين عن وجهة النظر الأخلاقية في الفن، حتى إن معظم الباحثين يعتدرونه – رغم أن هناك من سبقه في هذا المجال – مؤسس التصور الأخلاقي في

الفن، خاصة في محاورة الجمهورية Republic على اعتبار أن النظرية قد اكتملت على يديه[٧]. كما أكد تولستوى «على أنه من الضروري التفرقة بين المشاعر النبيلة وبين مشاعر الشر في دراسة الفن. وفي هذا التمييز فإن الارتباط الجوهري بين الفن والأخلاق يكون واضحا على أساس أن الفن يوحد بين البشر، وأفضل المشاعر التي توحدهم هي تلك التي تكون الأفضل للإنسانية»[٨].

وهكذا نجد أن «أفلاطون» و «تولستوى» يمثلان الرأي الأكثر تطرفا في جعل الأمر الأخلاقي هو المحدد لمستوى العمل الفني والحكم عليه.

أما«كانط» فقد رأى أن «أحكام الخير» موضوعية، تعبر عن معرفة وإدراك عقليين للموضوعات، بينما الحكم الجمالي ذاتي يعبر عن شعور بالموضوعات. والحكم الجمالي حكم كلي، ذلك أن الذوق بالنسبة للجميل يمكن أن يسمى ذوق تأمل، بينما نجد أن الحكم على الملائم حكم شخصي، لأن الذوق بالنسبة له ذوق حواس، والحكم الجمالي بعيد عن أي غرض، ويحتوي على عنصر عقلاني. إنه الحكم الذي مصدره الرضا الذي يشيعه الشيء باعتباره يستحق الإعجاب لذاته، وهذا الرضا يسمح للشيء بأن يمتلك غاية في ذاته.[٩]

وقد رأى «جورج سانتيانا» أن هناك علاقة وثيقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الأخلاقية، بين مجالي الجمال والخير، ولكن التمييز بينهما على درجة بالغة الأهمية. وأحد عناصر هذا التمييز هو أنه بينما تبدو الأحكام الجمالية إيجابية(موجبة) Positive بما تنطوي عليه من إدراك لما هو خير Perception Of Good فإن الأحكام الأخلاقية في جوهرها سلبية Negative إذ انها إدراك للشر Perception of Evil والعنصر الآخر من عناصر التمييز هو أنه بينما ينبع الحكم في حالة إدراك الجمال بالضرورة من ذات الموضوع (داخل الوضوع)، ويقوم على أساس من طبيعة الخبرة المباشرة Immediate Experience، وليس على فكرة المنفعة التي تنتج التجربةفإن الأحكام الأخلاقية على العكس من ذلك تقوم على أساس الوعي بالفوائد المترتبة على الخبرة[١٠] أي أن تمايزا محددا يقوم بين الأخلاقي والجمالي.

أما الفصل الحاد بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الجمالية، فقد تمثل في «الجمالية» Aes-theticism كما نجده، أيضا لدى كروتشه، واسبنجران Spingran وغيرهما. فقد أعلن «اوسكار وايلد Oscar wildeå أحد ممثلي الجمالية أنه لا وجود لعواطف أخلاقية للفنان، وإذا وجدت، فإنها تعتبر تكلفا لا يمكن اغتفاره في الأسلوب. كما أكد «كروتشة»، على تجنب المعايير الأخلاقية عند الحكم على العمل الفني، وأنكر «اسبنجران» أن يكون لدى الأخلاقية أي شيء تقدمه للنشاط الفني[١١].

وقد توزعت آراء الفلاسفة والمفكرين والمشتغلين بالفنون بين هذه المواقف، والتي يمكن ردها- في نهاية المطاف، كما سبق أن أوضحنا- إلى موقفين رئيسيين:

الأول يربط بين الأخلاق والجمال على أساس علو الأخلاق فوق الجمال، أما الموقف الثاني فيفصل بين الجمال والأخلاق، وبالنسبة للمواقف الوسيطة فإنها إما تميل إلى هذا الجانب أو ذاك.

وسوف ندرس العلاقة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية، على هذا الأساس في محورين، محور الارتباط ومحور التعارض بين أحكام القيمتين، وذلك من خلال آراء بعض الفلاسفة والمفكرين في مجالات الجمال والفن.

أولا : التقويم الأخلاقي للفن

لقد بدأ التفسير الأخلاقي للفن في وقت مبكر جدا يكاد يكون متزامنا مع نشأته، وذلك من خلال ربط الفن بالدين، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال دراسة الحضارات القديمة في الصين ومصر واسبرطه واليونان... وغيرها. ولقد كان الارتباط يبدأ عبر فهم مصطلح الفن «Art å والعلاقة بين مانسميه الآن بالفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وأيضا من خلال ارتباط الخير الجمالي بالخير الأخلاقي، والقول بأن الفن محاكاة لفعل أخلاقي، أو تعبير عن مضامين ذات صبغة تربوية أو إرشادية.

١- مفهوم الفن وعلاقته بالمنفعة[١٢]

«الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالا كانت أو خيرا، أو منفعة فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمى الفن بفن الصناعة».[١٣]

ولكننا إذا أمعنا النظر في كلمة فن[١٤] فإننا نجد أن المصطلح الإغريقي الخاص بالفن والمعادل اللاتيني له (ARS) لم يشر أحدهما بصفة خاصة إلى الفنون الجميلة Fine Arts ، بل طبقا على كل أنواع الأنشطة الإنسانية التي يمكن أن نسيمها «حرفاً Crafts أو علوما Sciences» .مع أن علم الجمال الحديث أكد على حقيقة أن الفن لا يمكن تعليمه، إلا أن القدماء فهموا الفن

على أنه ما يمكن بواسطته تدريس أو تعليم شيء ما. لقد كانت التعبيرات القديمة المتعلقة بالفن تقرأ وتفهم كما لو كانت تعنى في الفهم الحديث «الفنون الجميلة»، وقد أدى ذلك - في بعض الأحوال - إلى أخطاء جسيمة حين كان الكتاب القدامى لا يقصدون الإشارة إلى الفنون الجميلة، فعندما عارض اليونانيون الفن بالطبيعة كانوا يفكرون في النشاط الإنساني بصفة عامة. فحينما قارن «ابقراط Hippocrets » الفن بالحياة كان يفكر بالطب When Hippocrates contraste art with life, he is thinking of medicine وعندما أعيدت المقارنة بواسطة «جوته» Goetheوشيلر Schiller مع الإشارة إلى الشعر Poetry فقد أوضحت الطريق الطويل للتغير الذي اجتازه مصطلح الفن بعد ثمانية عشر قرنا بعيدا عن معناه الأصلي[١٥].

ولم يكن لدى اليونانيين كلمة خاصة تشير إلى الفن بمعناه المألوف، بل كانت الكلمة المقابلة لكلمة TECHNE والتي تباين قليلا في معناها كلمة «فن» الحديثة، تعني صنع شيء ما وإدراك صورة ما في هيولى Realizing Some Form In Some Matter والفنان منتج وصانع. والطبيعة صانع كبير وشاعر أو فنان عظيم، والفرق بين الفنان والطبيعة هو أن الطبيعة تخرج إلى الوجود شيئا من مادته التي لديها، بينما الإنسان (كفنان) يوجد الشيء من شيء آخر، أو بمعنى آخر، من مادة تخرج عن ذاته، ولكن عملية الخلق والإيجاد بواسطة الفنان والطبيعة ليستا عمليتين مختلفتين تماما في النوع، فبواسطة الطبيعة تستخرج الشجرة من البذرة، وبواسطة الفن يصنع الإنسان منزلا من الخشب أو القرميد[١٦].

فقد كان الفنان والطبيب Physician ، وباني السفن (صناعاً أو حرفيين). فباني السفن يصنع سفنا، والشاعر يصنع المسرحيات، والطبيب يعالج صحة الإنسان. والسفن الجيدة، والمسرحيات الناجحة، والصحة السليمة جميعها سارة لأن كلا منها يجعل حياتنا أفضل.[١٧]

وكانت كلمة موسيقى تدل لدى اليونانيين على المناهج التعليمية كالقراءة والكتابة والرياضيات والرسم والشعر، وعلى الموسيقى «بمعناها الدقيق أيضا ولذلك كان ينظر بحذر لأي تغيير يطرأ على الموسيقى إذ انه سيؤثر على البرنامج التعليمي الكامل للشباب الأثيني».[١٨]

وقد ورثت العصور الوسطى من العصور القديمة مخطط الفنون العقلية السبعة Seven Liberal Arts والتي ظلت تدرس في مدارس الرهبنة والكاتدرائيات، واستمر ذلك حتى القرن الثاني عشر حيث قسمت إلى مجموعتين الثلاثية Trivium (النحو، والبلاغة، والمنطق)، والرباعية Quadrivium (الحساب والهندسة والفلك والموسيقى) وقد ظل معمولا به - أي بالمخطط- حتى عصر «كارولنجيان Corolingian Time ». وقد تمت محاولات لربط النظام التقليدي للفنون

بالقسمة الثلاثية للفلسفة (المنطق والأخلاق والطبيعة) التي عرفت عبر ايزيدور Isidore ومع تصنيف المعرفة الذي عام على أساس كتابات «أرسطو» والذي بدأت معرفته عبر الترجمة اللاتينية من اليونانية والعربية».(١٩)

والجدير بالذكر أن الموسيقى ظهرت مرتبطة بالرياضيات، والشعر في ارتباطه بالنحو Gram-mer والبلاغة Rehtoric والمنطق Logic . أما الفنون الجميلة Fine Arts فلم توضع معا في مجموعة، بل بعثرت بين علوم وحرف مختلفة. فقد ارتبط الرسامون (المصورون) بالصيادلة Drug-gists الذين يعدون لهم الألوان، والنحاتون بالصاغة Goldsmiths ، والمهندسون المعماريون بالبنائين والنجارين. والأبحاث التي كانت تكتب في الشعر والبلاغة والموسيقى وبعض الفنون، والحرف (التي كانت الكتابة عنها قليلة) كانت تهتم بالإحكام التكنيكي، والخواص الخارجية، ولم تظهر أي ميل للربط بين هذه الفنون بعضها ببعض أو مع الفلسفة. فقد ظل التصور الشامل للفن هو نفسه الذي ورثته العصور الوسطى من العصور القديمة، كما تمت صياغة مصطلح (فنان) في العصور الوسطى بالإشارة إلى الحرفي Craftman وطلاب الفنون العقلية.(٢٠)

وإذا كان لا وجود لتمييز بين ما يسمى «بالفنون الجميلة» والفنون التطبيقية عند أرسطو. فإننا بالنسبة «لدانتي وتوما الاكويني» Thomas Apquinas نجد أن الأمر لا يختلف كثيرا. فقد رأى «الاكويني» أن صناعة الأحذية، والطبخ، والشعوذة Juggling ، والنحووالحساب ليست أقل من الفنون وهي بمعنى آخر (فنون ARTES) أكثر من التصوير والنحت والشعر والموسيقى، حيث إن الشعر والموسيقى لم يوضعا في مجموعة واحدة ولو كفنون للمحاكاة.(٢١)

وبناء على هذا فإننا نجد من خلال تعريف الفن وتصنيف الفنون والعلوم في العصور القديمة والوسطى أن التصور العام للفن ينطبق على الفن التطبيقي والفن الجميل وكان معنى «فن» تندرج تحته مجموعة كبيرة من الحرف والمهن والعلوم التي تتسم بسمة تطبيقية وعملية واضحة، وإنها وسيلة لمنفعة أو فائدة. وقد تردد هذا الفهم كما أوضحنا عند معظم المفكرين والفلاسفة في العصور القديمة والوسيطة.

وإذا كان الربط بين المنفعة والجمال قد وجد منذ البداية عند «سقراط» الذي رأى أن كافة الأشياء النافعة أشياء جميلة وخيرة، مادامت تمثل موضوعات صالحة للاستعمال. والجمال صورة من صور المنفعة، والشيء الجميل إنما هو الشيء النافع والملائم. وقد لاقت هذه النظرية قبولا لدى العديد من المفكرين والفلاسفة المحدثين والمعاصرين. فقد رأى «جويو Guyau» أن الفن نشاط «جدي وثيق الصلة بالحياة. فلايمكن أن تكون الأعمال الفنية مجرد مظاهر ترف أو

موضوعات كمالية، بل هي ضرورات حيوية وأنشطة جادة وموضوعات نافعة، والموضوع النافع يولد لدينا بعض المشاعر الجمالية ليس لأنه نافع، بل لأنه في الوقت نفسه موضوع جميل».(٢٢)

أما الماركسية «فقد ربطت بين الفن والممارسة العملية والعمل الاجتماعي، ورأت أن هذه العلاقة تتغير تبعا لأساليب الإنتاج، والفترات التاريخية والطبقات»(٢٣) وقد انتقد «مكسيم جوركي Maxim Gorky» الفصل بين العمل العقلي والعمل اليدوي، وبين الفنون الجميلة والفنون العملية(٢٤). وأن مهمة «التوفيق بين الجمالي والنافع يتم تنفيذها في العمارة التطبيقية والصناعية»(٢٥).

ونجد الربط بين الفن والمنفعة واضحا أيضا لدى «جورج سانتيانا» إذ قال إنه: «في مرحلة متأخرة من حكمنا الجمالي توجد حالات محددة تدخل فيها معرفتنا بالفائدة، أو المنفعة في إحساسنا الجمالي ، ولكنها تقوم بفعلها على نحو غير مباشر للغاية».(٢٦)

وقد أكد أنه، لا الفن، ولا حياة العقل يمكن أن يوجدا إذا كانت المثل ممكنة التحقيق، وقد أشار بصفة خاصة إلى الفن الصناعي والعملي فضلا عن الفن الجميل إذ رأى أن التمييز بين هذه الفنون جميعا غير دقيق(٢٧) فمن المستحيل الفصل بين فائدة الفن والقيمة الجمالية، لأن فنون الموسيقى والشعر والتصوير والنحت تجعل العناصر الاستاطيقية جلية، ولكن لا يمكن أن تجعلها معقولة على حساب الجانب العملي والمفيد Practical and Useful . فالمنفعة مثل المغزى هي انسجام نهائي في الفنون. وقد ارتبط الجانب العلمي بموقف الحفاظ على الفن، والفنون الصناعية تعتبر وسائل للسعادة.(٢٨)

وقد كتب سانتيانا في «الإحساس بالجمال» :

«إن هذا التناسق الطبيعي بين المنفعة والجمال، إذا لم نعرف منبعه، فإنه بلاشك يكون موضوعا محيرا، ومربكا لنظرية الجمال، فأحيانا يقال إن المنفعة Utility هي نفسها ماهية الجمال The Essence Of Beauty لأن وعينا بالميزات العملية لأشكال محددة هو الأساس الذي ينهض عليه إعجابنا الجمالي بها. فيقال ان سيقان الجواد جميلة عندما تكون ملائمة للعدو، والعين جميلة لأنها وجدت للإبصار، والبيت جميل لأنه ملائم للحياة فيه»(٢٩)، وهذا يؤكد أهمية المنفعة في علاقتها بالفن. ولكنه في نفس الوقت رفض المبالغة في جعل المنفعة في أقصى درجاتها معياراً للجمال. فقال: «ومن الأمثلة الحمقاء في تطبيق هذه النظريات على نحو مضحك، لما فيها

من مبالغة، ما نجده في الكلام الذي وضعه «اكسينوفان» على لسان «سقراط Socrates »إذ يقارن «سقراط» نفسه بأحد الحاضرين في نفس الحفل، الذي يوشك أن يحصل على جائزة في مسابقة الجمال فيعلن أنه أجمل من ذاك الشاب، وأنه أجدر منه بالتاج، لأنه المنفعة تخلق الجمال، فالعيون الجاحظة Eyes Bulging Out والتي تبرز من محاجرها كعيني «سقراط» هي أكثر صلاحية للرؤية، والخياشيم الواسعة المفتوحة للهواء كخياشيمه أكثر صلاحية للشم، والفم الواسع الضخم كفمه، أنسب لالتهام الطعام والتقبيل».(٣٠)

وقد ربط «جون ديوي» بين النظر والتطبيق، وبين الفن الجميل والفن النافع إذ رأى أن أي فلسفة أو فهم للفن محكوم عليها بالفشل إذا شيدا على أساس من الثنائيات الزائفة بين الفن والطبيعة أو الفن والعلم، والفن الجميل والفن النافع Fine Art And Useful Art .ولكي يكشف هذه الثنائيات الزائفة رأى ضرورة المضي نحو فهم حقيقي للفن يدمج هذه الثنائيات في وحدة. وقد كان حرصه على ربط الفن بالخبرة هو الذي جعله يقيم هذه العلاقة (أو الوحدة) بين النافع والجميل على أساس أنهما يمثلان مظهرين من مظاهر النشاط البشري الواحد. فالفنون الجميلة ذات أهمية عملية، من وجهة نظر «ديوي» لا تقل عن بعض الصناعات التكنولوجية(٣١).

وهكذا كان الربط بين الفنون العملية والفنون الجميلة لا يقتصر على الفكر اليوناني القديم، أو فكر العصور الوسطى، بل تردد صداه - أيضا- لدى الفلاسفة المحدثين والمعاصرين. وقد كان هذا الربط بين الفن والحياة العملية يجعل مقتضيات الفن قريبة، أو متطابقة - في أحيان كثيرة - مع مقتضيات الأخلاق وذلك اعتماداً على أن الأخلاق علم عملي، وأنه فن السلوك.

وانطلاقا من المعنى اللغوي لكلمة «فن» وجذورها في اللغات القديمة، وتعريفات الفن كان الربط بين الجمال والأخلاق، وكانت رؤية الفن كتعبير عن الانسجام الأخلاقي، وتساوق الجمال مع السلوك السليم والخير، وبالتالي خضوعه للأحكام الأخلاقية.

٢- الجمال والخير الأخلاقي

إذا كان مفكرو العصرين القديم والوسيط، قد ربطوا في استعمالهم لمصطلح «الفن» بين الجميل والنافع، وبالتالي بين الجمال والأخلاق، وتابعهم في ذلك بعض فلاسفة العصر الحديث - كما أسلفنا- فإن مصطلح «الجمال» قد استخدم في العصور القديمة بمعنى مزدوج أيضا. فقد كان يطلق- بالإضافة إلى ما نعرفه عنه الآن - على الفضائل.

وإذا عدنا إلى معنى «جميل» Beautiful ، فإننا لا نجد لدى اليونانيين كلمة تعبر عنه بالمعنى الدقيق، ذلك أن «المصطلح اليوناني للكلمة (والمعادل اللاتيني له Pulchrum) لم يميزا بدقة أو بشكل متماسك عن الخير الأخلاقي Moral Good [٣٢] فكلمة Kolos أو Agathodos ليستا من الكلمات ذات المفهوم المتماسك، بل تتسمان بالهشاشة والقابلية للتأثير بمختلف درجات وأنواع التشديد والنبر المختلفة[٣٣] وتعتبر كلمة Kolos كلمة معيارية للفضيلة الخلقية السامية».[٣٤]

وقد كانت مناقشة الجمال في محاوره «فليبوس Philebus » كما في غيرها من المحاورات ناشئة عن مناقشة «أفلاطون» للمسائل الكبرى وليس عن مناقشة الجمال في ذاته[٣٥]، كما تحدث «أفلاطون» في المأدبة Sympotum و «فايدروس Phaedrus » لا عن جمال طبيعي فحسب، بل عن عادات جميلة للنفس Beautiful، ومعارف جميلة Beautiful cognitions ، وعندما ربط «الرواقيون» في أحد تعبيراتهم المشهورة بين الفن والجمال، فإن السياق بالإضافة إلى الترجمة اللاتينية التي قدمها «شيشرون Cicero» تجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنهم لم يقصدوا بالجمال شيئا سوى الخيرية الأخلاقية Moral Goodness.[٣٦]

أما «أفلوطين» Plotinus فقد رأى أن «طبيعة الخير تشع الجمال The Nature of Good Radiating Beauty ، وأن الجمال وجود حقيقي، بينما يناقض القبح الوجود في المبدأ، فالقبح عبارة عن شر أولي Primal ولذا فإن تناقضه يكون منذ البداية مع الخير والجميل، أو مع الخير والجمال، ورأى أنه من الوهلة الأولى تتكشف لنا وحدة الجمال- الخير Beauty - Good ووحدة القبح - الشر Ugliness-Evil موحدا بين الخير الجمال لأنهما يصدران عن مصدر واحد هو الطبيعة الإلهية»[٣٧].

والجدير بالذكر أن المصطلح اللاتيني Vates أي الذي افترض صلة قديمة بين الشعر والنبوة الدينية Relation Between Poetry And Religious Prophecy ، وقد ارتكز أفلاطون على هذه الفكرة القديمة- التي قد ترجع إلى هوميروس Homer - عندما «اعتبر الشعر صورة من صور الوحي الإلهي أو الجنون الإلهي Divin Madness في (فايدروس)، وقد عبر عن هذا التصور أيضا مع التهكم في محاورتي «أيون Ion»، و«الدفاع Apology» [٣٨] وهكذا ارتبط الجمال بالأخلاق عبر التصور اللاهوتي، وأحيانا مانوقش الجمال بواسطة نفر قليل من فلاسفة العصور الوسطى، ولكن دون ربطه بالفنون الجميلة أوالنافعة، بل عولج على أنه خاصية ميتافيزيقية لله ولإبداعه كما اتضح ذلك لدى أوغسطين Augustine وديونسيس الأويوباغي Dionysius the Areopogite [٣٩]

وقد رأي «توما الاكويني» أن الجمال يشكل جزءا من الخير[٤٠]، وربط بين الجمال والكمال،

وقد أصبح السؤال عما إذا كان الجمال واحدا من المتعاليات موضوع جدل ومناظرات بين التومائيين الجدد Neo-Thomists، فقد أرادوا دمج علم الجمال بالمعنى الحديث في النظام الفلسفي المؤسس على المبادىء التومائية[٤١].

ومن هذا يتضح أنه إذا أردنا أن نتكلم عن علم جمال «العصور الوسطى» فإن مادة الموضوع تتعلق بشيء آخر غير الذي نعنيه بالمعنى الحديث.

وقد ترددت أصداء الأفكار اليونانية القديمة، والفكر الوسيط في العصر الحديث، فعلى سبيل المثال، كان «ليبنتز» يرى أن الجمال هو كمال المعرفة. وقد ردد نفس الرأى «بومجارتن»، وهذا الرأي قد وجد صدى له عند «كانط» ولكن على أساس صوري.[٤٢]

وقد رأى كانط أن الجميل رمز للخير الأخلاقي[٤٣] Beautiful is The Symbol of The Morally Good، وإننا كثيرا ما نصف الأشياء الجميلة في الطبيعة أو في الفن بصفات يبدو أنها تقوم على تصور الحكم الأخلاقي، كأن نقول عل المباني أو الأشجار بأنها رائعة أو ضخمة، أو نصف الألوان بأنها بريئة، أو متواضعة، أو رقيقة، وهذه لأنها تثير فينا من المشاعر ما يتشابه مع أحوال النفس التي تثيرها الأحكام الأخلاقية».[٤٤]

وقد رأى «شيلي» في دفاعه عن الشعر، والذي كتبه في مواجهة التقليديين، أن الخيال أعظم وسيلة للخير الأخلاقي، وأن الشعر يساعد بتأثيره المنصب على العلل والأسباب وعبر تدريب الخيال على كشف الطبيعة الإنسانية المشتركة التي توجد في كل إنسان وراء المظهر الكاذب، والسبل المسببة للشقاق، فهو (أي الشاعر) يوحد الجنس البشرى بنشاط أكبر مما تستطيعه المذاهب نفسها. وقد أكد أيضا على هذا الرأي «جون ديوي» فرأى أنه لكي يترك الفن آثارا أخلاقية فليس من الضروري أن يجعلنا في حضرة نظام أخلاقي، بل قد تأتي آثاره الناجحة من خلال تناظر لمفهوم الجمال ومفهوم الأخلاق.[٤٥]

وقد ربط «سانتيانا»[٤٦] مفهوم الجمال بمفهوم الخير من خلال ربطه بين الإحساس بالجمال، والخير، على أساس أنه (أي الإحساس بالجمال)، إحساس بوجود خير خالص إيجابي تماما، وأن المثل الأعلى لابد أن يحقق التوافق بين الفضيلة والجمال.

ويمكن أن نجد في «تولستوى» مثالا واضحا على التوحيد بين الجمال والخير إذ رأى أن إدراك الجمال يوحد بين البشر، ويوثق عرى التواصل بينهم[٤٧].

والجدير بالذكر أن هذا الفهم الموحد بين الجمال والأخلاق- سواء في العصر اليوناني القديم،

أو العصور الوسطى، أو الأصداء التي تجلت لدى بعض المفكرين والفلاسفة في العصر الحديث- قد أدى إلى تفسير الموضوعات الجمالية على أساس من التناظر والتشابه بين الخير الجمالي، والخير الأخلاقي حتى بعد أن صار مفهوم «الجمال» لا يتضمنه مفهوم «الأخلاق» وصار المقصود بالفن هو «الفن الجميل» في أغلب الأحوال.

٣- الفن في المجتمع الفاضل

لقد كانت محاولة ربط الجمال بالأخلاق تهدف إلى إعطاء الفن دورا إيجابيا في المجتمع المنشود، وإن اختلفت صياغة المشكلة فيما بين الفلاسفة والمفكرين والساسة ورجال الدين.

وإذا كانت «جمهورية أفلاطون تعتبر أول وصف منظم لمدينة فاضلة في الفكر الغربي»[٤٨]، وحاولت أن ترسم دورا للفن ينسجم مع المجتمع المنظم. فإن البحث عن العلاقة بين الفن والأخلاق، أو تنظيم الفن وفقا للمعايير الأخلاقية يضرب بجذوره الى أبعد من ذلك بكثير، ففي فقرة تتصل بالدين والأخلاق يقول «كونفشيوس Confucius»: إن موسيقى تشنج Change منحلة وشهوانية، وموسيقى سونج Sung ناعمة تبعث في النفس الطراوة والميوعة، وموسيقى واي Wei سهلة متكررة، وموسيقى تشى Ch,iخشنة تفسد أخلاق الشعب، ولذا فليس من اللائق استخدامها في القرابين والتضحيات.[٤٩]

وكذلك نجد المصريين وقد نسبوا ألحانهم المقدسة للربة «إيزيس»، وقد امتدحهم «أفلاطون» لقدرتهم على خلق ألحان يمكنها قهر الانفعالات الغريزية في الإنسان وتنقية الروح.[٥٠]

وقد اتخذت محاولة الربط بين الفن والأخلاق صيغا متباينة، يتداخل فيها الدين مع السياسة، مع المذاهب الفلسفية. والمواقف والمصالح الاجتماعية، وسوف نحاول إلقاء الضوء على هذه العلاقة المتشابكة والمعقدة بين الفن والأخلاق في إطار بحث الآراء والأفكار المتباينة عن دور لهذا الفن في المجتمع الفاضل.

(أ) الفن محاكاة لفعل أخلاقي

«تعني المحاكاة تصوير الأشياء في مادة خلاف مادتها، وبعلل غير عللها الطبيعية فالصورة المحاكاة Imitated Image في الفن هي الصورة الطبيعية وطريقة المحاكاة هي الطريقة الطبيعية في الفعل، ولكن المواد وتركيبها تنتمي إلى الفن وليس إلى الطبيعة»[٥١].

ويمكن أن تكون المحاكاة بسيطة - أي مباشرة - أو محاكاة للجوهر، أو محاكاة للمثل الأعلى.

وقد رأى «ليوناردو دافنشي» أن التصوير «هو المحاكاة الوحيدة لكل الأعمال المرئية في الطبيعة»[٥٢]، وأن أعظم تصوير «هو ذلك الأقرب شبها إلى الشيء المصور»[٥٣] مؤكدا على نوع من المحاكاة المباشرة.

وقد كان لربط «أفلاطون» الجمال بالأخلاق، وإكساب الفن الحقيقي طابعا إرشاديا أثره في صياغته لنظرية المحاكاة، (أو بمعنى أدق محاكاة المحاكاة) والتي نهضت على أساس من نظامه الفلسفي.

فقد رأي «أن الفن يتصف بنفس صفات الأشياء التي يحاكيها ، فينبغي إذن أن يخضع لنفس القيود التي يخضع الناس لها هذه الأشياء في حياتهم الفعلية. فإذا كنا مثلا نحرم السرقة ونعدها جريمة في حق المجتمع، فمن واجبنا أيضا أن نحرم الشعر الذي يتحدث عن السرقة، ويجعلها أمراً محببا إلى نفوس الناس».[٥٤]

وقد حث أفلاطون على ضرورة محاكاة الفن للمثال فحسب The Art Should Imitate only the ideal، وهذا يقودنا مباشرة إلى ضرورة أن يكون الفنان حاصلا على معرفة حقيقية كتلك التي حصل عليها الفيلسوف.[٥٥]

ولكن هل يمكن أن يخضع الفنانون أعمالهم للنظام السليم الذي يتوخاه «أفلاطون» خاصة أنه وصف الفنانين «بأنهم مخلوقات غير عاقلة، ونشاطهم الخلاق كضرب من الجنون»؟[٥٦]

وقد كان تأكيد «أفلاطون» على القيمة الأخلاقية للفن عند المحاكاة ينطلق من تصوره عن الانفعالات التي تثيرها الأعمال الفنية، وتغلغلها في النفوس تدريجيا حتى تصبح طبيعة ثابتة. ومن هنا كان حرصه على إخضاع النشء للمؤثرات الفنية الصالحة وحدها، واستبعاد كل فن يبعث في النفوس عزيمة خائرة، أو يولد فيه صفات الجبن والغش والخداع.[٥٧]

لقد كان «أفلاطون» يرى أن الحرفة الأسمى Superme craft هي حرفة مشرع القوانين Legislator والمعلم Educator، وقد رأى أن من واجب الفنون أن تقوم بدور خاص في حياة النظام الاجتماعي الصحيح، ولذا فإنه كان يعتقد أن محاكاة فعل الشر محاكاة أدبية تؤثر في حياة الإنسان الذي يعمل على تقليد هذا الفعل.

فمن المحظور أن تروى للشباب القصص التي يسلك فيها الآلهة والأبطال سلوكا لا أخلاقيا، ويجب أن تكتب لهم القصص التي يسلكون فيها سلوكا أخلاقيا، وأن تكون الموسيقى المسموح بها من نوع مناسب.[٥٨]

وقدأدى هذا الاعتقاد بأفلاطون إلى فرض رقابة صارمة، ليس على الشعر وحسب، بل على الفنون جميعا، فنراه يقول في محاورة الجمهورية «ليس علينا أن نراقب الشعراء وحدهم، وندفعهم إلى التعبير عن مظاهر الخبرة في أعمالهم، وإلا منعناهم عن ممارسة عملهم في مدينتنا، بل وينبغي أن نراقب عمل بقية الفنانين، فنمنعهم من محاكاة الرذيلة، والتهور والوضاعة والخشونة، سواء كان ذلك في تصوير الكائنات الحية أو العمارة وكل أنماط التعبير، وإذا لم يخضعوا لأوامرنا منعناهم من العمل».(٥٩)

وقد كان لمفهوم الرقابة أثر سيىء على الشعراء، سواء كان ذلك في عصر «أفلاطون» أو فيما بعد(٦٠)، ولأنه رفض أن يكون من حق الفنانين استعمال قوالب وأساليب جديدة، مما أدى إلى تجريم التجديد، وهو الموقف الذي نجد صداه لدى الاتجاهات المحافظة في الفن.

أما أرسطو فقد رأى «الطبيعة والفنان متشابهين لأنهما يقومان بصناعة شيء ما، وإن كانت الطبيعة تنتجه مما لديها من مادة فإن الإنسان يصنعه من مادة تخرج عن ذاته».(٦١)

وانطلاقا من هذا التصور جعل «أرسطو» الفن محاكاة أو إكمالا لما لم تنتجه الطبيعة، «فالمحاكاة هي السبب الأول في وجود الشعر».(٦٢)

وقد اعتبر «أرسطو» أن موضوع المحاكاة هو أفعال البشر، وهؤلاء البشر هم بالضرورة، إما أن يكونوا ذوي أخلاق سامية أو أخلاق وضيعة (بالنسبة للصفة الخلقية فإن التقسيم الرئيسي ينحصر بين الفضيلة والرذيلة من حيث التمييز الأخلاقي) ويتبع ذلك أننا نجد أناسا (في المحاكاة) أفضل، أو أسوأ، أو مثل ما في الحياة الأخلاقية.

وإن «بوليغنوطس» Polygnotus كان يصور الناس أفضل مما هم في الواقع، بينما صورهم «فوسون» Fauson أقل فضيلة، في حين أن ديونيسيوس Dionysius صورهم كما هم في الحياة، وكل نوع من المحاكاة، سوف يكون مميزا بواسطة تلك الفروق، ويصبح نوعا خاصا من موضوعات المحاكاة(٦٣)، وقد كان يرى «أن المحاكاة، هي محاكاة لفعل، وهذا الفعل يفترض أناسا يقومون به، وهؤلاء الناس لهم أخلاق وأفكار معينة، ونحن نميز الأفعال نفسها بواسطة الأفكار والأخلاق».(٦٤)

وقد كان يرى بناء على هذا التصور أن «البطل التراجيدي The Tragic Hero إنسان خيرة Is a Good Man » (٦٥)، وأن «الكوميديا تحاكي الأدنياء من البشر».(٦٦) كما كان يرى أن «الملحمة الشعرية Epic أدنى من التراجيديا لأن تأثيرها الأخلاقي أقل».(٦٧)

ومن الجدير بالذكر أن «أرسطو» أشار إلى أن الشعر يمضي في اتجاهين وفقا للسجايا الشخصية للكتاب، «فأصحاب الأرواح الطيبة نراهم وقد حاكوا الأفعال النبيلة Nobel actions وأفعال الفضلاء من الناس، أما أصحاب النفوس التافهة يحاكون أفعال الأدنياء، ويصوغون القصائد الساخرة، بينما نجد الآخرين قد رتلوا للآلهة، ومدحوا المشاهير من البشر».(٦٨)

وانطلاقا من نظرية المحاكاة ينقلنا «أرسطو» إلى الوظيفة الثانية للمسرحية وهي التطهر Ca-tharsis ، وذلك لأن محاكاة الأفعال تثير فينا انفعالات الشفقة والخوف فتؤدى إلى التطهر.(٦٩)

وقد عزت هذه النظرية قيمة أخلاقية للفن، على الرغم من أنها كانت موجهة بالدرجة الأولى إلى النظرية المسرحية فحسب، ووفقا لهذه النظرية، فإن الفن يؤثر كمهطر من الانفعالات، ذلك أنه خلال الحياة اليومية تتولد فينا انفعالات معينة، وبواسطة الفن يمكننا التخلص من هذه الانفعالات بدلا من أن نتركها تتقيح Faster بداخلنا أو تصيب هؤلاء ممن لهم صلة بنا.(٧٠)

وقد وضعت نظرية «التطهر»(٧١) من خلال تحليل أرسطو الدقيق لفن التراجيديا واضعا في الاعتبار أعمال «أسخيليوسAeschlus وسوفوكليس Sophokles ويوربيدسEuripedes ».(٧٢)

وإذا كانت المحاكاة قد ارتبطت بالتطهر، فإنهما معا يحملان مغزى أخلاقيا بالإضافة إلى الوظائف الفنية أو السيكولوجية الأخرى.

وقد ترددت أصداء نظرية المحاكاة الأرسطية عند فلاسفة الإسلام، فنجد «ابن سينا» يرى أن «على الشعر أن يحاكى الأفعال المنسوبة إلى الأفاضل وإلى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم وبمقابلها للأعداء، وأحدهما مدح والآخر ذم».(٧٣)

كما رأى «ابن رشد» أنه يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة يتفجع لها، فبهذه الأشياء يشتد تحرك النفس، بقبول الفضائل، أما انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة، إلى محاكاة لا فضيلة أو محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل ليس فيه شيء مما يحث الإنسان ويدفعه إلى فعل الفضائل.(٧٤)

وما يجب محاكاته هو إما فضائل أو رذائل - في رأى ابن رشد- لأن كل فعل وكل خلق إنما يتبع لأحد هذين: أي الفضيلة أو الرذيلة، وإذا كان التشبيه هو إما بالحسن، أو بالقبيح، لذا فإن القصد منه هو التحسين أو التقبيح، ويجب أن يكون المحاكون للفضائل، أي المائلون بالطبع إلى محاكاتها، أفاضل، والمحاكون للرذائل، أنقص طبعا وأقرب إلى الرذيلة(٧٥) وهذا ماراه ابن سينا أيضا.

فقد كان المقصود بالمحاكاة الحث على الفضيلة، والعمل على تجنب الرذيلة، وقد ترددت أصداء

المحاكاة في العصور الوسطى المسيحية، فرأى فلاسفتها أن الموسيقى فن يحاكي النظام الإلهي، وقد أجرى الفيلسوف «إريجينا Erigena هذا التشبيه بالنسبة إلى «البوليفونية» وردده الموسيقي «دي فيترى» بعد ذلك بأربعة قرون، وقد تمثل المذهب الأخلاقي الأفلاطوني في كتابات «الكاردينال نيكوس دي كوزا» لأنه اهتم ببحث تأثيرات الإيقاعات والمقامات الموسيقية في النفس، وإن كان قد تخلى عن القول بأن المؤلف الموسيقي بمثابة الوسيط بين الله والإنسان وأنه ينقل رسالة الإرادة الإلهية إلى الأرض.[٧٦]

أما عصر النهضة فقد ارتكز فيه الشعر على نظرية أرسطو، خاصة مفهوم الشعر كمحاكاة للفعل الإنساني، «وإن كان قد فسر مفهوم المحاكاة تفسيرات مختلفة، كما انتقده بعض المنظرين الايطاليين».[٧٧]

وقد ترددت «نظرية المحاكاة» في العصور الحديثة مع بعض تعديلات على نظرية أرسطو- التي كانت تنصب على محاكاة الجوهر- فكانت لدى «صموئيل جونسون Samuel Johnson » محاكاة للمثل الأعلى، الذي رأى أن المحاكاة تكون لأليق جوانب الطبيعة، ويعني «جونسون» «باللائق» ذلك الذي يعد مهذبا من الناحية الأخلاقية، وما يستحق المدح والاستحسان. فلابد أن يصور الكاتب أو المصور حوادث - هي في ذاتها- جديرة بالثناء، أو ينبغي أن يضفي عليها صفة مثالية.[٧٨]

وقد أكد «جونسون» على أن الشرط الأول في جميع مجالات الحياة هو المعرفة الدينية والأخلاقية بالصواب والخطأ، فنحن دعاة أخلاقيون على الدوام، ولذا فإن واجب الكاتب أن يجعل العالم أفضل.[٧٩]

وقد انتقد «جونسون» تراجيديات شكسبير بشدة لأنها لا تصور «اللياقة الشعرية» فقد أخفقت مسرحية «الملك لير» في هذا الصدد إخفاقا ذريعا- من وجهة نظره- مع أنها تعد من أروع التراجيديات المعروفة.[٨٠]

وإذا كان «جونسون» قدرأى أن المثل الأعلى هو مثل أخلاقي وديني، فإن هناك من رأى أن المثل الأعلى يجب أن يكون حقيقيا وواقعيا بقدر مايتلاءم مع القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي، وبقدر ما يعبر عن مطامع الطبقات التقدمية التي تعزز بنضالها ونشاطها الأشكال الجديدة للحياة الاجتماعية، وهذا المثل الأعلى تاريخي ومشروط من الناحية الاجتماعية، لأنه يرتبط بالشروط الاقتصادية والاجتماعية وبالنظريات السياسية والخلقية.[٨١]

وبذلك يكون التعبير عن الفن من خلال شخصيات واقعية وحقيقية لها وجودها المتعين، وهذه الشخصيات تكتسب قيمتها من دورها الاجتماعي، والذي يكسبها أيضا قيمتها الأخلاقية.

وقد ارتكزت هذه الأفكار على«نظرية الانعكاس» التي ترى أن الفن يعكس الواقع الاجتماعي، وأن على الفنان أن يعبر عن هذا الواقع في تفاعلاته الجدلية وتأثيرها على الإنسان.

ويعتبر خلق الشخصيات المجسدة «للمثل العليا سمة مميزة دائما للفن مادام الفنان مسئولا تجاه المجتمع، ويضع يده على نبض الجماهير، ويجب التأكيد على المثل الأعلى الإنساني، لا المثل الأعلى الخارق للطبيعة».[٨٢]

«والمثل الأعلى يتجسد في صور مختلفة التعبير، سياسية وأخلاقية وجمالية. إنه يوجد في ذهن الشعب، وخاصة القسم الأكبر والأكثر وعيا منه، وهو يجد التعبير عنه في أعمال الفلاسفة والعلماء ويتجسد في الأعمال الفنية»[٨٣].

وهكذا نجد أن الدور الأخلاقي للفن قد أطل من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون، وعند أرسطو في ارتباطها مع نظريته في التطهر، ثم من خلال محاكاة المثل الأعلى (الأخلاقي والديني) عند «جونسون» أو من خلال المثل الأعلى الواقعي والحقيقي الذي رأته نظرية الانعكاس اللينينية وتطبيقها على العلاقة بين الفن والمجتمع.

ويبدو واضحا من خلال النظريات السابقة أن العمل الفني في ذاته ليس هو المقصود، بل المقصود هو النتائج المترتبة على العمل الفني، تلك التي تتركز في الحث على الفعل الفاضل، والدعوة إلى تجنب ما هو مرذول، سواء كان ذلك من منطلق التصور الأفلاطوني للمدينة الفاضلة، أو وفقا للأخلاق الأثينية،أو من منطلق ديني أو اجتماعي، وبهذا يكون الموقف الجمالي مهملا غالبا، وهذا هو السبب في تباين الآراء حول موضوع المحاكاة أو الانعكاس، وإذا كانت النظريات السابقة ذات مغزى بالنسبة للأخلاقي إلا أنها بالنسبة للفنان تعتبر قيدا، بل عنصرا دخيلا عليه، ويمكننا أن نتساءل:

هل كل الموضوعات التي عالجها الفن تخضع لهذا التصور الأخلاقي ؟

إن الإجابة تكون بالطبع ضد هذا التصور لأن الفن الحديث يؤكد أن كثيرا من الموضوعات كانت «لا أخلاقية» أولا تمت بصلة للأخلاق، فيمكننا أن نجد في مجال التصوير أعمالا لا تحاكي المثل الأعلى مثل أعمال المصور «هوجارت Hogarth» كما أننا نجد أن «جونسون» يرفض أعمالا لشكسبير رغم قيمتها الفنية العالية.

ويجب أن نلاحظ أن الموضوع – موضوع المحاكاة – ليس هو الذي يحدد قيمة العمل، فلوحة

«سيزان» الزهرية الزرقاء، والتي تصور الأزهار والثمار أرفع بكثير من عدد كبير من الصور الشخصية، ومن هذه الوجهة الأخرى فإن العمل التصويري أو الأدبي الذي يمثل موضوعا رفيعا من الوجهة الأخلاقية قد يكون تافها أو مدعيا أو مبالغا من الوجهة الجمالية، وهذا يصدق على عدد كبير من الفن الإرشادي.(٨٤)

والجدير بالذكر أن هذه النظريات لا تستطيع أن تصف كل الأعمال الفنية. كما أنها لا تعتمد على الموضوع الجمالي، ولذا فهي لا تقدم أساسا راسخا للدراسة الجمالية.

ب - التقويم الأخلاقي والديني للشكل في الفن

لم يكن الاهتمام بالدور الأخلاقي والتربوي للفن ينصب على المضمون فحسب، بل كان الشكل، سواء في التصوير أو الموسيقى بصفة خاصة، وسائر الفنون بصفة عامة، ذا أهمية بالغة. فقد اهتم الفلاسفة ورجال الدين بتقنين الشكل على أساس تأثيره الأخلاقي، وحاولوا وضع ضوابط محددة تحد من التجديد أو التنميق في الشكل.

وقد رأينا أن كونفشيوس(٨٥) قال: إن الإيقاعات الموسيقية تقابلها انفعالات ذات صبغة أخلاقية، كما رفض المصريون القدماء التجديد في الفن لأنه يوثر تأثيرا سلبيا على الحياة الروحية، فقد روى «فيثاغورث» أن كبار كهنة فرعون كانوا يحتجون بشدة على تجديدات أساطين العزف، وكان من رأيهم أن التعبير الفني مصطنع، وأنه بالتالي خطر على الحياة الروحية والمادية للأمة.(٨٦)

ونجد أيضا أن «الإسبرطيين» قد حظروا الخروج على الشكل الموسيقي المتبع، وكانت توقع عقوبات رادعة على من يخرج على التقاليد الموسيقية المرعية، حتى ان مجلس القضاء الأعلىEphori أوقع عقوبة شديدة على تربادنر Terpander فحرمه من صنجه عارضا الصنج على الجماهير لتصب عليه جام غضبها، لأنه قد أضاف إلى الآلة الموسيقية وتراً واحداً بهدف تنويع الصوت وجعله أكثر متعة(٨٧).

وقد اهتم «الفيثاغوريون» بالموسيقى، ورأوا أن العناصر المكونة للموسيقى هي الأعداد على أساس أنها الماهيات المكونة للطبيعة، وجعلوا للأعداد صبغة أخلاقية، وبالتالي ربطوا بين الشكل الموسيقي وبين التأثير الأخلاقي.(٨٨)

أما سقراط فقد عزا إلى الموسيقى القدرة على تشكيل نفوس الصغار وإعدادهم للحياة، وأنها - أي الموسيقى - تستطيع ضبط أوتار النفس بحيث نتسجم مع نفس الأنموذج المتغلغل في

سلوك الأجرام السماوية وفعاليتها[٨٩].

وقد ربط «أفلاطون» بين التوافق والانسجام في الفن، وبين الانسجام في النفس الإنسانية وتوافقها. فلقد تساءل عما إذا كان هناك تآلف بين الانسجام الفني والأخلاقي، وأجاب بأن الفنان يركب كل شيء في نظام، وأن الانسجام يسود هذا النظام حتى يكون متسقا، ثم تساءل:

هل نموذج الخير هو ما يجب أن نجد فيه التشوه وعدم النظام مسيطراً، أم أنه ذلك الذي نجد فيه الانسجام والنظام؟

«وأجاب أفلاطون بأن الحياة الأفضل لديها البناء الشكلي المشابه للعمل الحسن(التزيين في الفن)، وفي كلمات يعزوها إلى «بروتاغوراس Protaguras يقول: حياة الإنسان في كل جزء منها تحتاج إلى الانجسام والإيقاع The Life On Man In Every Part Has Need Of Harmony And Rhythm ، وقد واصل هذا الاعتقاد خطواته عبر القرون التالية حتى عصرنا الحاضر»[٩٠].

وقد رأى أيضا أن «جمال الأسلوب، والانسجام Harmony والرشاقة والإيقاع الجيد، إنما تتوقف جميعا على بساطة النفس التي تتصف بها روح تجمع بين الخير والجمال Good and Beauty لا تلك البساطة التي تعبر عن الحمق والبلاهة»[٩١].

وهكذا نجد أفلاطون قد انطلق من فكرة فلسفية هي «بساطة النفس» ثم أسس عليها هذا اللقاء بين الشكل، والمغزى الأخلاقي للفن، وقد أكد أيضا أن الألحان تخضع لمعايير محددة حتى تكون معبرة عما هو خير، فوضع المعايير التي يجب أن تتبعها الألحان في التعبير عن رجل شجاع خاض معركة، أو رجل منهمك في سلام وحرية بعيدا عن الناس مبتهلا إلى الله بالصلاة ويتصرف في كل أموره بحكمة واعتدال.[٩٢]

كما يؤكد «أفلاطون» على طغيان المضمون على الشكل، فما الشكل إلا تعبيرا عن أفكار أو مفاهيم أخلاقية، فالألحان والإيقاعات مجرد قوالب تكيفت للكلمات التي تعبر عن الاعتدال والشجاعة في الحياة.[٩٣]

وقد ربط «أفلاطون» بين الخير والجمال على أساس أن النظام والتناسب والانسجام هي الأسباب الأولى لجمال الأشياء، وفي الوقت نفسه، هي مبعث الخير في الأفعال الخيرة فالالتقاء بين الجمال الأقصى والخير الأقصى يكون عن طريق الاتحاد، لأنه رأى استحالة ألا نبلغ الخير عندما نبصر الجمال.[٩٤]

وقد ربط «أفلاطون» بين المقامات الموسيقية وبين المفاهيم الأخلاقية، فنجده في فقرة من الكتاب الثالث في الجمهورية يدعو إلى استبعاد المقامين الأيوني Ionoan والليدي Lydian من الدولة لأن فيهما ميوعة وتخنثا يبعث على الانحلال في الأخلاق، أما المقامان الدورى Dorian والفريجى Phrygian اللذان يتميزان بروح عسكرية فمن الواجب استبقاؤهما. وهكذا بدأ أفلاطون في تشييد مذهبه في الفلسفة الجمالية للموسيقى بأن عزا إلى المقامات الموسيقيةModes اليونانية صفات أخلاقية، وانتهى في محاورة القوانين إلى نتيجة مشابهة لتلك التي رأيناها عند «كونفوشيوس»، فقال: إن الإيقاعات والموسيقى هي - بوجه عام- محاكاة للخلال الطيبة أو السيئة في الناس.[٩٥]

وقد نسب أفلاطون إلى آلة الناي أنها ذات قدرة خاصة على الغواية، وأن الآلات المتعددة الأوتار تبعث الاضطراب في نفوس السامعين، وكان يعتقد أن الليرا Lyre التقليدي والصنج ومزمار الرعاة هي الآلات المأمونة أخلاقيا خاصة في تعليم الصغار.[٩٦]

أما «أرسطو» فقد رأى أن الموسيقى «الدورية» أكثر الأنواع جدية ورجولة وذلك لأنها تتناسب مع القول بالوسط العدل، وأن «الناي» يقتضي مهارة فائقة، ولا يعبر عن الصفات الأخلاقية، بل هو مثير أكثر مما ينبغي، كما أن حيلولة الناي دون استخدام الصوت البشري يقلل من قيمته التعليمية[٩٧].

وقد تابع اللاحقون لأرسطو وأفلاطون آراءهما في الفن عموما، والموسيقى، لا سيما ما يتعلق بتأثير المقامات والإيقاعات الأخلاقي، فنجد أن «أرسطو كسينوس» تلميذ أرسطو لم يكن شديد الحماسة للتجديدات الموسيقية في عصره، فقد شكا من أن أكثر الأعمال الموسيقية الجديدة قد فقدت جديتها وبساطتها، وإن كان قد حاول تجنب التفسيرات الأخلاقية والرياضية الخالصة للموسيقى.

أما «الرواقيون» فقد يذكرون - على حد قول «هويسمان»- كما لو كانوا أفلاطونيين شديدي الطاعة، فقد أكدوا على العلاقة بين الإيقاع الشعري، والأسلوب وبين المفاهيم الأخلاقية.[٩٨]

وقد اتفق «كونتليان Cuintilian» (٣٥ ق.م.) مع معاصره «سنيكا» في الإعراب عن قلق المثقف الروماني على موسيقى عصره، فقد قال إن الموسيقى التي أود أن أراها تعلم ليست موسيقانا الحديثة، التي أفسدتها الألحان الحسية التي تشيع في مسرحنا المخنث، والتي قامت بدور غير قليل في القضاء على البقية الباقية من خشونتنا وصلابتنا.[٩٩]

وقد ترددت هذه الأفكار في العصور الوسطى، وامتدت حتى عصر النهضة وإن كانت قد

أخذت صبغة دينية، فنجد ترديدا لرأي «أفلاطون» عن المقامات الموسيقية لدى «كاسيودورس Casiodorus» (٤٨٥-٥٨٠) الذي يقول إن المقام الدوري يؤثر على العفة والحياء، واتفق مع أفلاطون على أن المقام الفريجي يستفز الرغبة في النضال ويثير الغضب، أما المقام الأليوني Aeolian فإنه يهدئ عواطف النفس وينزل الكرى في أجفان النفس الهادئة، أما المقام الرابع وهو الإياستي Iastic فإنه يجعل البصيرة الخاملة حادة، ويجعل الذهن الدنس يتطلع إلى الأمور السماوية، أما المقام الأخير وهو «الليدى» فقد رأى فيه أسلوبا موسيقيا ذا قيمة علاجية.(١٠٠)

وقد رأى القديس أوغسطين تشابها بين النظام الموجود في الموسيقى والنظام الأخلاقي، وأيد النظرة الأفلاطونية للموسيقى القائلة بأن الأنغام الموسيقية تعبر عن انسجام النفس، مؤكدا وظيفتها الأخلاقية، كما وضع آباء الكنيسة معايير أخلاقية تحدد الشكل الموسيقي، وإن كانوا قد ارتكزوا على التراث اليوناني، والعبراني مع ربطه بالعقيدة المسيحية.

وقد كان اعتراض الكنيسة على الموسيقى «البوليفونية» في القرن السادس عشر لتأكيدها على الجانب الدنيوي، ولتجاهلها للكلمات.

وإذا كانت الموسيقى قد حظيت بالدور الأكبر في أوروبا من حيث محاولة إخضاعها للتقنين الأخلاقي، فإن ذلك يرجع إلى انتشار الموسيقى بشكل واسع بين الشعوب الأوروبية، ودورها الهام سواء في المرحلة اليونانية أو الرومانية، أو في الفترة التي انتشرت فيها المسيحية.

أما بالنسبة للبلاد الإسلامية فإننا نجد محاولة التقنين قد انصبت على التصوير، وذلك لأهميته الدينية، أما الشعر فقد كان الطريق المرسوم له هو الانسجام مع الدور الأخلاقي والتربوي، ولكنه كان كثيرا ما يخرج عن هذا الدور سواء لأدوار أخرى موازية له، أو متعارضة معه، ولم تكن الجزيرة العربية قبل الإسلام موئلا للفن التشكيلي، فقد كانت التماثيل التي تصنع، إنما تصنع من أجل العبادة، ولم يكن يقصد أن تكون ذات طبيعة فنية، كما كان شأنها في مصر القديمة أو اليونان. وقد كان لهذا الأمر تأثيره عندما جاء الإسلام، وخشي على المسلمين أن تؤثر عليهم هذه التماثيل أو الصور، أو تذكرهم بالجاهلية.

فلم يعالج الفنانون المسلمون نحت التماثيل على النحو الذي كان عليه الفن اليوناني والروماني وغيرهما من الفنون التي عنيت بعمل التماثيل، وأغلب ما رأيناه لهؤلاء الفنانين المسلمين هو عبارة عن نقوش بارزة إلى جانب قلة قليلة من تماثيل الجص جاءت أدنى كثيرا من التماثيل اليونانية والرومانية، كما أن المسلمين الأوائل لم يقدموا لفناني البلاد التي فتحوها تقاليد أو أساليب فنية

يمكن أن يسيروا على نهجها في البداية، ولكن مالبث أن تشكل أسلوب متميز خلال العصر العباسي على غرار ماظهر على جدران سامراء[١٠١]، وقد وقف المسلمون ضد نحت التماثيل، وخاصة ما يمثل الشخوص الإنسانية، وكان ذلك على أساس تفسير ديني للشكل الذي تتخذه التماثيل مما أدى إلى الاتجاه إلى الزخرفة الخطية والهندسية والتوريقية، وقد كان ذلك وليد فكرة محددة عن العالم والحياة، عن الإنسان والله، وتستند هذه الفكرة إلى أن الله هو كنه الوجود، ومنه بدا وإليه ينتهى، وهو الأول والآخر والظاهر والباطن، ولذا فإن المسلم ينظر إلى أعماق الآدمي أكثر من النظر إلى مظهره الخارجي وطبيعته المادية، وهو يستهين بالعالم المادي ويجعله عرضا زائلا، ومتعة فانية، وبناء على هذا كان فن «الأرابيسك»أكثر الفنون ازدهاراً لدى المسلمين، وهو الفن الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية، بالإضافة إلى فن الكتابة الخطية، والتحوير والتلوين.[١٠٢]

وقد كان الاتجاه إلى اشتقاق الفن من النبات، سواء كان من ساقه أو ورقته، بالإضافة إلى مايقوم به الخيال الهندسي والإحساس بالتناسب الزخرفي للأشكال نتيجة لتجنب تصوير الإنسان، ومحاولة لتجريد المفاهيم الدينية، والخلقية.

كما أن بعض الصور التي أنتجها الفنانون المسلمون قد اتجهت إلى الجانب الوعظى، وتمثل في العظة الهادية والعبرة المرشدة والنصيحة الموجهة. وكذلك الجانب الذي يمس الجنة ترغيبا والنار تهديدا ووعيدا.[١٠٣]

وقد لعب الشكل دوراً خطيرا في ذلك، وكان تحديد الفقهاء للشكل ذا أهمية كبيرة بالنسبة للفن الإسلامي، فقد انصب التحريم على الشخوص الإنسانية. وذلك سواء في النحت أو التصوير، لأن هذا كان يرتبط بالأصنام التي كان يعبدها المشركون، كما كان التحريم يحظر تصوير الجسد الإنساني في صورة مخلة بالآداب، أو تتضمن الإثارة الجنسية، ولذلك نجد أن هناك افتقاراً شديداً إلى تصوير المرأة، على عكس ما كان لدى عصر النهضة الأوروبية، حيث كان تصوير الجسم الإنساني بعريه وتجرده تعبيرا عن الانطلاق والتحرر من أسر الكنيسة، والتأكيد على الإنسان.

ولكن يجب أن نشير إلى أنه رغم الأهمية التي أولاها المسلمون، بصفة عامة، للشكل في حظرهم للتصوير، فإن هذا لم يمنع من اقتحام بعض الفنانين مجال التصوير بما يتصل بالرسول، وحياته على الرغم من المشادات الكثيرة التي جرت حول الإباحة والتحريم.[١٠٤]

لقد كان الاهتمام بالمغزى الأخلاقي للشكل، لدى المسلمين، ينصب على أن هناك علاقة وثيقة بين المظهر الخارجي للصورة أو التمثال تنبىء عن مضمون أخلاقي وديني محدد، ولذا كان

الاهتمام بتجنب الأشكال الإنسانية- بشكل عام- تصويرا ونحتا في معظم الأحوال، وسائر الأشكال التي قد تشير إلى مشاركة الإنسان للخالق في صفة الخلق، وقد كان ذلك ذا أثر كبير على مستوى الفن لدى المسلمين، وإن كانت قبضة التحريم تشتد حينا، وتتراخى حينا آخر، كما أنها كانت تختلف من مكان لآخر.

وهكذا نجد أن الشكل قد فسر (سواء في الموسيقى أو التصوير) لدى الفلاسفة (في العصر اليوناني والروماني) ولدى المسيحيين والمسلمين من وجهة نظر أخلاقية - صرفة - كما هو الحال عند أفلاطون، أو أخلاقية مرتبطة بالدين كما حدث لدى المسيحيين في العصور الوسطى، والمسلمين.

والجدير بالذكر أن هذا التفسير الذي يقتحم أخص ما في العمل الفني - وهو الشكل، ممثلا في الإيقاعات، والانسجام، والوحدة، سواء في الموسيقى أو ماشابه ذلك في الفنون الأخرى- يعتبر منافيا للموقف الجمالي الذي يتعامل مع العمل الفني بعيدا عما هو عملي، كما أنه أدى إلى تأثيرات ضارة جدا بالفن، حتى ان كل ثورة كانت تحدث في الفن كانت بمثابة ثورة على التقويم الأخلاقي والديني للشكل، مثلما حدث في عصر النهضة، حيث انتشرت الموسيقى البولوفينية، وأصبحت الكلمات المصاحبة للموسيقى أقل، وأحيانا تتلاشى، كما بدأ تصوير الإنسان عاريا والاهتمام بالجسد الإنساني وتفاصيله، والكشف عن جمالياته، وكما حدث في العصر الحديث من اهتمام أغلب المدارس بالتجديد التكنيكي أكثر من الاهتمام بالمضمون الأخلاقي، بل وأحيانا التعارض والتضاد مع المفهوم الأخلاقي.

ونحن نرى أن فرض قيود محددة على التجديد في الشكل يعتبر عائقا أمام الفن، والشاهد على ذلك ما أوردناه من آراء «أفلاطون» والموقف من التجديد في «اسبرطه ومصر الفرعونية»، فتقدم الفن رهين بالحرية، وعدم وضع رقابة صارمة على الفنانين خاصة في مجال الشكل الفني.

جـ- تعبير الفن عن انفعال أخلاقي

يعتبر «تولستوي Tolstoy» من أكثر الكتاب تعبيرا عن الدور الأخلاقي للفن من خلال تأثيره في الجمهور، فهو يرى «أن التعبير وحده لا يكفي لتكوين الفن، بل إن الفن يعمل على توصيل الانفعال إلى الجمهور».(١٠٥)

وقد رفض «تولستوي» أن يكون الفن- كما يقول الميتافيزيقيون، على حد قوله- تجليا لبعض

الأفكار الخفية، وليس كما قال الجماليون الفسيولوجيون لعبا يتخلص فيه الإنسان من الطاقة المختزنة فيه، وليس تعبيرا عن انفعالات الإنسان بواسطة السمات الخارجية، وليس نتاجا لموضوعات سارة. وعلاوة على ذلك، فهو ليس ابتهاجا، بل إنه وسيلة للتوحيد بين البشر بربطهم معا بنفس الشاعر، فلا غنى عنه بالنسبة للحياة، والتقدم نحو الوجود الأفضل للأشخاص والإنسانية جمعاء[١٠٦].

وقد أقام «تولستوي» نظريته على أساس ما أسماه بالعدوى فرأى أن عدوى الفن تزيد أو تنقص تبعا للشروط الثلاثة الآتية:

١- زيادة صفة الخصوصية في الإحساس الذي يوصله الكاتب أو الفنان أو نقصان هذه الصفة.

٢- زيادة أو نقصان صفة الوضوح في الإحساس.

٣- زيادة أو نقصان صدق الفنان، أي تلك القوة التي يعاني بها الفنان الإحساس الذي يقوم بتوصيله.[١٠٧]

وقد أكد تولستوي أيضا على نقطتين هامتين أكثر من غيرهما، هما الصدق والإخلاص في العمل الفني، وعلى أن درجة العدوى هي المعيار الوحيد الذي نقيس به العمل الفني.[١٠٨]

وقد رأى «تولستوي» أن درجة العدوى تتحدد بعدد الأشخاص الذين تصيبهم العدوى، ثم نجاح الفن في نقل التجربة نقلا كاملا إلى الجمهور، وقد توصل بناء على ذلك إلى أن معظم فن الطبقات العليا هو مصدر متعة للأناس الارستقراطيين فحسب، ولا يشكل متعة بالنسبة للبشر العاملين.[١٠٩]

وقد أشار تولستوي إلى أن الفن يقوم بتوصيل الانفعال إلى الجمهور، وعندما يفشل في ذلك، فإنه يفقد قيمته الجوهرية كفن.

كما أكد على أنه يجب أن نفرق بين ماهية المشاعر الفاضلة أو مشاعر الخير من جهة، وبين مشاعر الشر من جهة أخرى، وأن الارتباط الحيوي والجوهري بين الأخلاق والفن يبدو واضحا خلال هذا التمييز، وقد رأى أن أفضل المشاعر لتوحيد البشر هي المشاعر الإنسانية. وقد وافق على أن المشاعر الأفضل والأسمى تختلف من عصر إلى عصر، فلكل عصر نظريته في الحياة التي يمكن أن توصف بأنها «إدراكه الديني Its Religious Perception ، وأن الإدراك الديني الصحيح لهذا العصر هو في «تعاليم المسيحية Christ's Teachings» التي تشمل كل شئون

الحياة الإنسانية في يومنا هذا، وإذا اقتنعنا بهذا الإدراك الديني، وبأن له تأثيرا حيويا في حياتنا سلباً وإيجاباً في مختلف المشاعر التي تنتقل بواسطة الفن، وأفضل وأسمى الأحاسيس الفنية، حينئذ عندما يكون هذا الإدراك معروفا للجميع، فإن تقسيم الفن إلى فن الطبقات الدنيا وفن الطبقات العليا سوف يختفي، وسوف يرفض الفن الذي ينقل المشاعر غير الملائمة للإدراك الديني في زماننا.(١١٠)

وفي تأكيده على أن العدوى تتحدد بعدد الأشخاص الذين يصابون بها وبالتالي بحث عن أكبر عدد يمكن أن يصاب بهذه العدوى، فوجده ممثلا- في روسيا القيصرية- بالفلاح المتوسط، وبالتالي جعل هذا الفلاح المتوسط(الموجيك) المحدود المعرفة للغاية، هو الذي يضع المعيار لما هو فن وما هو ليس بفن، وبالتالي اضطر تولستوي إلى أن يحمل على «بودلير» في الشعر، والانطباعيين في التصوير، و«فاجنر» و«برامز» في الموسيقى وذلك لأن جدة أعمالهم أو غموضها تجعلها بعيدة من وجهة النظر الانفعالية- عن افهام الإنسان العادي.(١١١)

لقد كان تأكيد «تولستوي» على الدور الأخلاقي للفن، من خلال توصيله الانفعالات إلى أكبر عدد من الناس وجعل الفن في متناول الجميع، مما أدى إلى وقوفه ضد التجديد والغموض الناجم عن وجود فاصل في الثقافة والخبرة بين الإنسان العادي(الفلاح المتوسط) وبين الفنان الذي ينخرط في العمل الفني واضعا في اعتباره اتجاهات الفن السائدة في عصره، وقدرته على الإبداع المتجدد باستمرار.

وكان تأكيده أيضا على عنصر الصدق أكثر غموضا، لأن هذا العنصر، رغم تردده كثيرا في كتابات النقاد، إلا أنه يصعب تحديد معناه، والهدف من ورائه، كما يصعب وضع معيار معين ووحيد لذلك. وإذا طبقنا معيارا ما - كمعيار الصدق الذي يراه «تولستوي» في التوائم مع الدين والإدراك الديني - فإننا نكون قد حددنا محاولات الفن تحديدا صارما، وجعلنا الفن مجرد تابع للدين، مما يحد من حرية الإبداع والخلق التي يجب أن يتمتع بها الفنان.

وكذلك فإن قدراً كبيراً من الفن الجيد قد لا يمتع أكبر عدد من الناس، خاصة الناس العاديين الذين يواجهون الفنون الحديثة بازدراء، وفي قرننا الحالي نجد أن الكثيرين يصدون عن كتابات «جيمس جويس» و «فرانز كافكا»، وغيرهما وهذا لا يعني أنهما أقل شأنا ممن يقدمون عليهم، بل قد يكونان أفضل كثيرا من سواهم.

وهكذا نجد أن التصور الذي يجعل من الفن تعبيرا عن انفعال أخلاقي يدخل على الفن أموراً أبعد ما تكون عنه، وهذا ما وصل إليه «تولستوي» حين كان حكمه جائرا إلى الحد الذي وصم

أفضل الأعمال الفنية بالرداءة، وبأنها ليست فنا على الإطلاق.

إن الفن – في جوهره– تعبير عن انفعال جمالي، وهذا التعبير يشمل الجميل والجليل والقبيح، والمعيار الذي نقيس به مدى قدرة الفن على هذا التعبير يجب ألا يكون خارجا عن مجال الفن – كالمعيار الديني أو الأخلاقي– بل يجب أن يكون نابعا من العمل ذاته. وهذا لا يمنع تأدية الفن لدور أخلاقي في الحياة، ولكن يجب ألا يكون هذا مقصودا في ذاته، أو هو ما يقوم به العمل الفني.

ثانيا : الجمال منفصلا عن الأخلاق

لم تكن العلاقة بين الجمال والأخلاق على النحو الذي ناقشناه في القسم السابق من هذا البحث إلا جانبا واحدا من جوانب الحقيقة، أما الجانب الآخر فيتمثل في الانفصال بين الجمال والأخلاق، أو القطيعة بين التقويم والتفسير الجماليين، وبين التقويم الأخلاقي. وإذا كان هذا قد تمثل بشكل حاد في ظهور «مذهب الفن للفن» Art for art's Sake في القرن الماضي(١١٢). فإننا يمكن أن نقتفي أثر نظرية «الفن الخالص» "Pure Art" من حيث المنشأ في مذاهب قديمة جدا. فعلى الرغم من الميل الأخلاقي في الجمهورية إلا أن أفلاطون قد تحدث في محاورة «فليبوس Philebus عن اللذة الخالصة Pure Pleasure التي توجد في الرسوم والتصميمات التجريدية، وقد أقر أرسطو بالمثل بأن لذة خاصة قد يمكن استخلاصها من الإعجاب الشكلي للفن Formal Apeat of Art فقد لاحظ بالإضافة إلى حافز التقليد والغريزة الطبيعية للانسجام والإيقاع، بأن الملاحظ لصورة ما، والذي لم يحدث له أن رأى أصلها، يمكن أن يظل معجبا، ومبتهجا بما أنجزه التلوين والتصميم وما شابه ذلك، وقد صرح أيضا في الأخلاق النيقوماخية Nicomachean Ethics بأن أعمال الفن تكون ذات قيمة في ذاتها لأن هذا يكون كافيا إذ إن لها خاصية تتعلق بها، وقد أشار «القديس توما الاكويني St, Thomas Aquinas في اللاهوت الكبير Summa Theologica إلى أن الأشياء الجميلة هي تلك التي تسر أو تبهج عندما تلاحظ، وأن الجمال يشتمل على ثلاثة شروط هي: التكامل، والتناسب، والانسجام، والوضوح Clarity المشتمل على الإضاءة واللون، إن ما تضمنته هذه العناصر هو أن الموضوعات الجمالية يمكن أن يحكم عليها بواسطة المتعة المجردة بتأمل خواصها الحسية والشكلية كتمييز لها عن قيمتها الأخلاقية أو المعرفية.(١١٣)

ولكن هذه الإرهاصات كانت تغوص وسط ركام من الآراء الأخلاقية، والتي كانت توحد بين الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي عند الفلاسفة واللاهوتيين، وبالأخص عند هؤلاء الذين وجدنا لديهم من الآراء ما يشير إلى ما يخالف آراءهم السائدة.

إن الموقف الجمالي، الموقف المنزه عن الغرض، والمعارض لكل ما هو عملي أو معرفي، يشير لنا بأن «الحكم الجمالي ليس حكما أخلاقيا، وقيمة الأثر الفني كموضوع جمالي ليست كقيمته في تهذيب القراء أو المشاهدين، أو تحسين سجاياهم الأخلاقية التي قد تتأثر بعمل فني ما»[١١٤]، ولذا فقد نشأت الجمالية Aestheticism في تناقض حاد مع الأحكام الأخلاقية في العصور الحديثة من أجل إعلاء قيمة الفن في ذاته، على اعتبار أن الجمال لا علاقة له بالأخلاق[١١٥].

وقد كان الاهتمام بالفصل بين الجمال والأخلاق من الأمور التي شغلت كانط وأفاد منه الجماليون، فيما بعد، فقد أشار إلى أن «الجمال لذة منزهة عن الغرض»[١١٦]، وقال في نقد الحكم Critique Of Judgment «أن الفن الجميل الذي حصل في جوهره على الصورة الغائية الخالصة عند الحكم عليه، أي الغائية من دون غاية Purposivenesswithout Purpose يكون مستقلا تماما عن تصور الخير The Concept Of Good لأن الخير يستلزم غائية موضوعية، أي استناد الموضوع إلى هدف محدد، قد تكون الغائية الموضوعية خارجية مثل المنفعةUtility أو باطنية مثل كمال الموضوع The perfection of the object ذلك أن الإشباع في موضوع ما، والذي نعده على أساسه جميلا، لا يمكن أن يقوم على تمثيل المنفعة، يبدو واضحا من المعنيين السابقين أن الحالة تلك (أي النفعية) تتطلب ألا يكون هناك إشباع مباشر في الموضوع الذي يمثل الشرط الأساسي للحكم على الجمال»[١١٧]، «وحكم الذوق Taste Judgment حكم جمالي، أي يتركز على أسس ذاتية Subjective Grounds ولا يمكن تصور أساسه الحتمي، ومن ثم لا يمكن أن يكون تصورا لهدف محدد»[١١٨]، «وهو ليس حكم معرفة أو منطق»[١١٩]، والجميل- في رأي كانط - «يوجد كغاية في ذاته»[١٢٠] والحكم الجمالي بعيد عن أي غرض.

وقد رأى «رالف بارتون بيرى» أن القول بأن العلاقات بين الأخلاقي والجمالي ضرورية وليست عابرة، قول يتعارض مع الواقع، فالحكم الجمالي لا يمكن رده إلى الحكم الأخلاقي، والوعي الجمالي بوسعه أن يزدهر في غياب الأخلاق.[١٢١]

وهكذا نجد أن العديد من الفلاسفة والمفكرين قد رفضوا ربط الجمال بالأخلاق، وقد ارتكز ذلك على فهم للفن وللقيمة الجمالية عارض الفهم الذي كان سائدا لدى الأخلاقيين، ابتداء من تباين الفنون الجميلة عن الفنون التطبيقية، وانتهاء إلى القطيعة مع كل نوع من التقويم، وقد تشكلت في

هذا الإطار مدارس وآراء تهدف إلى وضع الأسس النظرية لهذه القناعات، ابتداء من المدرسة الجمالية (أو الفن للفن)، مرورا بالفصل بين الواقعة الجمالية والواقعة الأخلاقيةعلى أساس التمييز بين الفن وكل ماعداه لدى كروتشه، والفصل بين الفن والواقع عند «سارتر» - في مرحلته المبكرة- وانتهاء بالنزعة الشكلية والاتجاه البنيوي اللذين اتجها إلى جعل الظاهرة الجمالية مباينة تماما لكل ظاهرة أخلاقية، مع محاولة لتأسيس علم للأدب، وعلم للفن الشعري...إلخ.

١- إعلاء القيمة الجمالية للفن (الفن للفن)

لقد كان الفن لدى الأخلاقيين بمثابة محاكاة Imitiation ، ويتضمن التعاليم الأخلاقية، أو يتوجه إلى الناحية النفعية، أو التعبير عن المضمون الأخلاقي... إلخ. لكن إذا غابت وظيفة المحاكاة الأخلاقية، والوعظ والإرشاد عن مجالات الفن، فإن الفن يصبح بناء على ذلك شيئا يختلف عما تصوره الأخلاقيون، وإذا كان «ما هو غاية في ذاته»، هو المتعين بذاته فحسب - على حد تعبير هيجل - بينما ما يعتبر وسيلة لغاية أخرى خارجة عنه فهو تابع لغيره، ومتعين بما هو غير ذاته. فإن الفن بما أنه متعين في ذاته - على حد قول أنصار «الفن للفن» - يعتبر غاية في ذاته An end in itself [١٢٢]، أي ليس وسيلة للإرشاد أو لأية وظيفة أخلاقية، لأنه مطلوب لذاته.

ويعتبر الفن أقدر الأشياء على تبرير وجوده الخاص، «فإذا كان النشاط الجمالي مشبعا بذاته على نحو مباشر، دون أن يسعى إلى تبرير مستمد من مجال آخر، فإنه يكون ذا مركز فريد لايحتاج إلى سواه، بل وهو النمط النموذجي للشيء الفريد الذي يكون بوسعه تبرير أي شيء آخر[١٢٣].

وهكذا، إذا كان الفن قادرا على تبرير وجوده الخاص، فإن بوسعه أن ينفصل عن الأخلاق التي وضعته تحت سيطرتها قرونا طويلة، وقد عبرت عن هذا الرأي النزعة الجمالية Aesthet-icism ، والتي عرفت أيضا باتجاه «الفن للفن» Art For Art's sake فقد أعلن أوسكاروايلد Os-carwild أنه لا وجود لفنان لديه عواطف أخلاقية، وإن وجدت مثل هذه العواطف لديه فإنها تعتبر تكلفا في الأسلوب Mannarism of Style [١٢٤]، معبرا بذلك عن التناقض الحاد بين الجمال والأخلاق، وإعلاء القيمة الجمالية في مواجهة التدخل الأخلاقي في الفن.

وقد وضع «شيلر Schiller» التمييز بين الجمال والأخلاق، في التأكيد على أنه «رغم أن الهدف الأسمى في حياتنا هو أن تكون أفعالنا أخلاقية لا أن تكون حاصلة على الإشباع Satis-

faction، فإن هدف الفن بما فيه التراجيديا Tradgedy هو الحصول على الإشباع، والصراع الأخلاقي في الفعل التراجيدي هو عبارة عن مادة تستخدم من أجل إبداع الدراما، ولكن الهدف من الدراما ليس هو الوصول إلى الأخلاق أو الحصول على الفعل الأخلاقي».[١٢٥]

وتفيد «الجمالية» بمعناها الواسع محبة الجمال، وقد ظهرت كلمة «جمالية» لأول مرة في القرن التاسع عشر، مشيرة إلى شيء جديد : ليس محض محبة الجمال، بل قناعة جديدة بأهمية الجمال بالمقارنة مع - وحتى في مقابلته مع قيم أخرى، وغدت (الجمالية) تمثل أفكاراً بعينها عن الحياة والفن، وأفكاراً اتخذت بعد ذلك نمطا متميزا، وقدمت تحديا جديدا بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليداً.[١٢٦]

وتمثل الجمالية محاولة لفصل الفن عن الحياة فصلا جذريا، وذلك اتساقا مع الموقف الذي ينفصل عن كل ما هو عملي، كما أنها تناصب الأخلاق العداء، وترى أن العمل الفني يجب ألا يقدر وفقا لأي أمر مؤثر في سلوكنا أو موقفنا العام من الحياة، بل يجب أن يقدر تبعا لما يقدمه لنا من متعة جمالية مباشرة فحسب.

وقد أدى فصل الفن عن كل أنشطة الحياة العملية إلى التركيز على الشكل دون المضمون أو المحتوى، وقد حدد «أوسكار وايلد» في صياغته لمبدأ «الفن للفن» معارضته لمواقف ثلاثة هي: الواقعية، والأخلاقية، وفكرة تعبير الفن عن الذات.

وقد جاءت مخالفته للواقعية في تأكيده على أن الفن أبعد ما يكون عن محاكاة الحياة، بل ينفصل عنها انفصالا واضحا، ويخالف الداعية الأخلاقي في تأكيده على أن الفن لا فائدة له، وأن العالم لا ينتظر - في جميع الأحوال - أن يتحسن بالدعوة الأخلاقية، ويعارض في الفن الفكرة القائلة بأننا يجب أن نلتمس في الفن المعنى الذي أراده الفنان، وليس لأي قدر من الشعور أن يفيد الفنان دون مهارة فنية، فكل الشعر الرديء ينبع من شعور أصيل، والفن لا يوجد ليعبر عن روح العصر أو الحقائق الأزلية، أو حتى روح صانعه، بل الفن لا يعبر عن أي شيء سوى ذاته.[١٢٧]

ونلاحظ هنا تأكيد «أوسكاروايلد» على جانبين رئيسيين - بالإضافة إلى الجوانب الأخرى - هما الصنعة والمهارة الفنية، وبعد الفن عن ذات الفنان، أو أي مضمون آخر خارج (الفن ذاته)، وهذا يمثل بعداً جديداً في التصور الجمالي، يختلف عما كان سائدا- قبل الجمالية أو اتجاه الفن للفن- في العصور السابقة.

وقد رأى «نيتشه Nietzgsche أن الصراع ضد الهدف في الفن هو صراع ضد الاتجاه

الأخلاقي فيه، الصراع ضد الخضوع للأخلاق، فالفن للفن يعني دع الأخلاق تذهب للشيطان (D'art Pour L'art) Means Let Morality Goes To The Devil [١٢٨].

وقد كانت مواجهة اتجاه «الفن للفن» - أو الجمالية- للأخلاق، من وجهة نظر «أوسكاروايلد» تستند إلى أن الفن يجد كماله الخاص في داخله، في ذاته، وليس في خارج ذاته، ولذا فإن الاتجاه به شطر أهداف وغايات نفعية، وأخلاقية يعد إفساداً له، لأن الفن لا طائل من ورائه، ولا منفعة، والأشياء الجميلة هي الأشياء التي تخصنا، ولا هدف لها من الناحية العملية. فالفن لا يفيد في شيء، ولا يتصل بالأخلاق، ولايحمل رسالة إصلاح. الفن الخالص لا علاقة له بأي شيء أيا كان.[١٢٩]

وقد رأى «شيلر Schiller » [١٣٠] أن الحكم على الحدث التراجيدي جماليا يكون دون أن نقترح عليه أي مطالب عكس الحكم الأخلاقي الذي يهتم بما إذا كان الفعل قد قرر الواجب في هذه الحالة أو لم يقرره، كما أن الفعل قد لا يكون مستحسنا من الناحية الأخلاقية، ولكنه يقدم الإشباع الجمالي، وبذلك فإنه يكون حاصلا على القيمة الجمالية.

أما «شوبنهاور Schopenhouer » فقد رأى أن «موضوع الفن بمثابة تحرير الإنسان من الإرادة. وقد علق «نيتشه» على ذلك بأن وجهة النظر هذه تعتبر ذات صبغة تشاؤمية، وأنها عين الشر Evil Eye والتي يجب على الإنسان نشدانها»[١٣١].

وقد تضمن الشغف بالشكل رفضا للدعوة بأن يكون الأدب ذا محتوى جاد عند بعض الشعراء، بل وهزءاً مكشوفا بما نتوقعه من التقاليد عند تناول الموضوعات الخطيرة، أو في التعبير عن عواطف لا تقرها الأعراف، والمحتوى لا يمثل أية أهمية إلا في حدود مساهمته في إطار الانطباع الجمالي العام، فقد رأى «أوسكاروايلد» أنه ليس هناك كتاب يمكن أن يوصف بالأخلاقي أو اللاأخلاقي إذ ليس ثمة سوى كتب جيدة التأليف، وأخرى سيئة التأليف.[١٣٢]

واذا كان العديد من « الأخلاقيين» يسمحون لبعض الأعمال الفنية بأن توصل دروسا غير الدروس الأخلاقية، فإنهم يصرون على أن الأعمال الفنية ذات الشأن يجب أن يكون لها هدف أخلاقي، وهم يستشهدون بأن بعض الكلاسيكيات العظيمة في الأدب العالمي كان لها نفس الغرض[١٣٣]، لكن اتجاه الفن للفن يجعل قيمة العمل الفني في ذاته لأنه هو بذاته يعتبر خيرا، أو قيما Valuable ، أي أن الفن يوجد في ذاته ولذاته Art Exists In And For Itself . إنه يمثل متعة أصلية، وليس وسيلة لغاية أخرى.[١٣٤]

ولكن، رغم وجود بعض الشعراء، أو الفنانين الذين سخروا من التقاليد، ومن الموضوعات الجادة، وما تقره الأعراف، فإن هذا لا يعني أن دعوة الفن للفن كانت دعوة إلى الإباحية، فالكتب الإباحية نادراً ما تصنف كفن، لأن هدفها يقع خارج الإطار الفني وأن مثل هذه الكتب إذ تهدف إلى إثارة الفضول الجنسي والعواطف، فإن معناها في ذاتها ليس ذا أهمية، فالعمل الإباحي، في نظر هذا الاتجاه بصفة عامة، أشبه بالعمل الأخلاقي، لأن العمل في هذا الإطار ينحرف عن المجال الحقيقي للفن، ويصبح ذا هدف بعيد عن المتعة الجمالية الخالصة.(١٣٥) فاللاأخلاقي ليس معناه تناول الفعل الجنسي، بل هو عدم الدعوة إلى هدف أخلاقي (خيرا كان أو شرا) بشكل مباشر، بمعنى الخلو من كل مضمون عند بعض أصحاب هذا الاتجاه، أو الخلو من الوعظ والإرشاد المباشرين عند البعض الآخر.

وقد كان اتجاه الفن للفن- بصفة عامة- يعلي من مكانة الشكل، فقد فصل «إدجار آلان بو» فصلا حاسما بين الكلمة والقلب، أو بين الشعر والشاعر- وهذا ما رأيناه أيضا عند «أوسكار وايلد» - فالشعر موضوعه العاطفة المتأججة، ولكن دون أن تكون ذات صلة بشخصية الشاعر أو مايتعلق بمشكلاته الذاتية، وقد ردد«بودلير» نفس الرأي إذ أراد للذات أن تكون في حالة حياد، بمعنى طرح النزعة البشرية بعيدا، وإذا كان يتحدث عن «الأنا» كثيرا في شعره إلا أنها «أنا» غير التي ألفناها في بداية المرحلة الرمانتيكية. انه يعبر عن نفسه من حيث هو يتعذب بروح العصر الحديث ويعاني آلامه، ومن حيث هو شاعر يدرك هذه الحقيقة ويعبها تمام الوعي.(١٣٦)

لقد اهتم «بودلير» بالشكل المحكم المدروس، ورأى أن الشكل وسيلة للنجاة والإنقاذ. فهو يقول: «إن المزية المدهشة للفن هي أن الشيء المفزع المخيف يصبح جميلا إذا عبر عنه تعبيرا فنيا. إن الألم الذي يدخله الإيقاع والتكوين يملأ الروح بالفرح الهادئ» والعبارة وإن شابها بعض الغموض، تفصح عن اقتناع «بودلير» بتفوق إرادة الشكل على إرادة التعبير.(١٣٧)

ولقد اهتم «بودلير» بالخيال، والعبارة الشعرية التي هي مجموعة من الحركات والأصوات الخالصة.. وتقريب اللغة الشعرية من تجريدات الرياضيات والموسيقى، تعبيرا عن مثالية فارغة من المعنى أو دائبة في البحث عنه، غموض ونزوع إلى الأسرار مستمد من الطاقات السحرية الكامنة في اللغة.(١٣٨)

وقد كان اتجاه «بودلير» نحو الشكل، هو بمثابة تعال على المضامين المطروقة، ومحاولة للتخلص مما هو سطحي ركيك، ومبتذل. يقول«بودلير»: كثيرون يتصورون أن الشعر يستهدف تعليما ما، وأن عليه تارة أن يعزز الوجدان، وتارة أن يهذب الأخلاق، وتارة أن يبين شيئا مفيدا،

لكن الشعر لو عدنا إلى ذواتنا، وسألنا نفوسنا، واستعدنا ذكريات الهوى لما وجدنا له هدفا غير ذاته، ولا يمكن أن يكون له هدف آخر، والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هي التي نظمت للذة النظم فحسب»[١٣٩].

إنه بهذا يؤكد على ما يراه اتجاه «الفن للفن» أساسا له، وهو أن الجمال مقصود لذاته، وقيمة الفن لا تأتيه من خارجه، بل هي تنبع من داخله، أي أن قيمة الفن باطنية، أو ناشئة عن عناصره ومكوناته الجوهرية.

وقد رفض «بودلير» كلا من المدرسة البورجوازية والمدرسة الاشتراكية، لأن المدرستين تناديان- على حد تعبيره - «بالأخلاق بحرارة المرسلين، إذ تبشر الأولى بالأخلاق البورجوازية، والثانية بالأخلاق الاشتراكية، والفن لديهما- في رأيه - قضية دعائية».[١٤٠]

وإذا حاول الأخلاقيون - كما أسلفنا - الاستشهاد بأن الأعمال الفنية الكبيرة والشهيرة قد حازت على القبول والإعجاب بسبب مغزاها الأخلاقي، فإن «نيتشه» ينبري لهؤلاء مؤكدا عكس ذلك قائلا إنه: «يخطىء الإنسان الذي يزعم أن لمسرحيات «شكسبير» تأثيرا أخلاقيا، وأن منظر عدم مقاومة ما كبث Macbeth يغرينا بأن ننأى عن الشر الطموح، ويخطىء أكثر إذا اعتقد بأن «شكسبير نفسه فكر هكذا»[١٤١]. فالغاية الأخلاقية ليست هدف الفن، لأن هدفه في ذاته.

وقد وجدت نزعة الفن للفن في الشاعر «الكسندربوشكين Alexander Buskin» أقوى مدافع عنها، وأروع مصور لها في روسيا القيصرية. فعندما طلب إليه أن ينظم أغانيه تأييدا للنظام القائم أيام (نيقولا الأول Nicholes 1) ولتزكية الأخلاق الاجتماعية السائدة في ذلك العصر، كان يقول - أي بوشكين - في سخرية لاذاعة، ووحشية قاسية:

ابتعدوا وانصرفوا، هل يشترك الشاعر في عمل معكم.

اذهبوا، واضربوا رءوسكم بالصخر.

فقد فقدتم الضمير بسبب ما لديكم من ضغينة.

وفوق ظهوركم سوف تجدون الكرابيج والفئوس.

حينما ينتهي خبثكم وجنونكم.

وهذا ما تستحقونه... هذا ما تستحقونه

أيها العبيد... يا فاقديَ الإحساس»[١٤٢].

فقد رفض بوشكين أن يدعم النظام، وأن يدافع عن أخلاق السادة، وقد كان ذلك من خلال مضمون مباشر، قبل أن يلتقي «بالفن للفن»، ولكنه عندما بدأ لديه هذا الاتجاه كان بمثابة رفض متمرد وثائر في مواجهة الأخلاق السائدة، وضد ما يطالبونه به، فقد كان «ميله إلى الفن للفن نتيجة لعدم انسجامه مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها».(١٤٣) وقد وقف بوشكين في صف الجمالية، كتعبير عن روح متمردة، ونفس تطمح إلى نقاء الموضوع الجمالي، مع تقدير كبير للشكل.

وقد انتشر هذا المذهب أيضا فيما بين الحربين بواسطة مذاهب ذات طبيعة مشابهة مثل : مذهب الصورة الخالصة Pure Form ، والصورة التشكيلية Plastic Form ، والتكعيبية Cub-ism (١٤٤)، وكل مايجمع هذه الاتجاهات مع الفن للفن، هو الوقوف في مواجهة جعل الفن تابعا لأي شيء خارجه، ورفض الأخلاق السائدة في المجتمع ورفض التعبير عنها، مع التعبير عن استقلال الفن وحريته، فالفنان لم يعد أجيرا أو خادما يروج الأفكار التي تقرها الأخلاق.

والجدير بالذكر أن موقف الرفض لأي مضمون، والاهتمام المبالغ فيه بالشكل، وعدم الخضوع للأخلاق - رغم أنه ذو طابع سلبي- إلا أنه كان يمثل موقفا اتسم في حالات كثيرة (خاصة عندما حاولت الرأسمالية فرض سيطرتها على الفن بعد أن تسلمت السلطة) بطابع ثوري، ويتضح ذلك من موقف العديد من الشعراء مثل «لورد بايرون».

ولقد حاول أنصار هذا الاتجاه خلق عالم فني مواز للعالم الخارجي حتى يتسنى عدم تدخل الأخلاق في الفن، على اعتبار أن الفن لا يتعارض مع الأخلاق فحسب، بل إن مجاله يختلف تماما عن مجال الأخلاق، وكان ذلك على أساس إعلاء القيمة الجمالية في مواجهة القيمة الأخلاقية، وجعل الحكم ينصب على العمل الفني في ذاته، على التصميم، والشكل، والخيال والمكونات الفنية دون تدخل للذات المبدعة أو للمجتمع.

وقد غالى الشعراء والفنانون - أصحاب هذا الاتجاه - بأن استخدموا الألوان المتنافرة والأنغام النشاز، والغموض، وجعلوا أي موضوع يصلح مجالا لعمل الفن، فلم يعد هناك موضوع جليل، وآخر تافه، بل صارت العبرة بالمعالجة الفنية، والقدرة على التعبير الفني، وقد تمثل ذلك لدى العديد من الشعراء والفنانين، مثال ذلك، «بودلير» و «رامبو» اللذان فتحا الباب واسعا أمام تطبيق تصور «القبح» كمقولة من مقولات القيمة الجمالية.

وقد نجم عن هذه المقاومة العنيفة للاتجاه الأخلاقي صياغات أكثر تماسكا فيما بعد تحاول أن

تنفي التقويم الأخلاقي بشكل جذري، وتضع أسسا علمية لهذه الصياغة، وهي في انطلاقاتها الأساسية تعتمد على الثورة التي أزكاها اتجاه «الفن للفن» وإن تباينت معها في العديد من الأفكار.

٢ - الفن ليس فعلا نفعيا أو أخلاقيا

لقد كان الاتجاه الرافض لربط الجمال بالأخلاق يرتكز على أن الظاهرة الفنية أو الجمالية مباينة للظاهرة الأخلاقية، وذلك انطلاقا من تباين ماهو فني - جمالي مع ماهو عملي - نافع أو مفيد، لأن الموقف الجمالي وهو الموقف المنزه عن الغرض يكون فيه الإنسان متأملا جماليا لايهدف إلى شيء سوى المتعة الجمالية.

وقد عبر هذا الاتجاه الرافض للربط بين الجمالي والأخلاقي عن ذلك بطرق شتى كان من بينها اتجاه الفن للفن، كما أسلفنا، إلى جانب القول بأن الفن لعب أو ليس فعلا نفعيا، وليس موضوعا أخلاقيا، وهي تعبيرات تشابه إلى حد كبير القول بالفن للفن، بل قد يقول بعض ممن يمثلون هذه الآراء بالفن للفن أيضا في ثنايا آرائهم، وإن كانت السمعة السيئة أو التشهير باتجاه الفن للفن خاصة بعد محاكمات «بودلير»، و«أوسكار وايلد» و «فلوبير»، قد جعلت النقاد والمفكرين يقولون بهذه الآراء دون أن يفصحوا عن اعتناقهم لمذهب الفن للفن، وأحيانا كان يقولون ببعض مايمثله هذا المذهب دون البعض الآخر أو يبالغون في جانب، ويتركون جانبا آخر.

وقد تكون بدايات التفكير بأن الفن ليس فعلا نفعيا، أو أخلاقيا قد وجدت قبل تبلور اتجاه «الفن للفن» ولكن هذا الاتجاه قد جعل هذا القول أمراً ميسوراً، إذ صار فصل الفن عن الأخلاق أشبه بالظاهرة التي بدأت تعم التفكير الجمالي في القرن السابق، وأدى إلى تطورها في القرن الحالي، حتى ذاعت هذه الفكرة لدى العديد من المدارس والاتجاهات والمفكرين.

ويعتبر «بندتو كروتشه»، وكذلك «جان بول سارتر» في كتابه «المتخيل أو سيكولوجية التخيل» في الترجمة الإنجليزية L'Imaginaire - The Psychology of Imagination وغيرهما من أهم المعبرين عن هذا الاتجاه في القرن العشرين.

وسوف نبدأ بدراسة التعارض بين الفن والمنفعة على أساس أن هذا يمثل القاعدة التي يرتكز عليها القول بالقطيعة بين الجمال والأخلاق.

(أ) الفن ليس فعلا نفعيا

إذا كان الاتجاه الأخلاقي قد ربط بين الجمال والمنفعة، سواء في تعريفه للفن، أو في الربط بين الخير الجمالي والخير الأخلاقي، فإننا نجد في العصور الحديثة محاولة للفصل الحاد بين الجمال والمنفعة، وربط الفن الجميل باللعب، وكذلك التأكيد على التعارض بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية عند الاتجاه المعارض لوجهة النظر الأخلاقية.

وقد قام هذا التصور على أساس عدم إمكانية «تجنب التعارض بين الجمالي والنافع، لأن القيمة الجمالية في الفن تدرك كغاية، والموضوع الجمالي هو موضوع إعجاب نزيه Disinter-ested Admiration[١٤٥]. وأن «الجميل هو الحاصل على الغائية الخالصة عند الحكم عليه، أي الغائية من دون غاية Purposiveness Without Purpose بينما يمثل النافع غائية موضوعية خارجية»[١٤٦]، أي أن الجمال هو «إشباع منزه عن الغرض، هو لعب حر واتفاق لملكاتنا، أي توافق بين خيالنا الحسي وبين عقلنا».[١٤٧]

إن جوهر الفن هو اللعب، لأن الفنان لا يتعلق بالحقائق المادية، وكلما بلغ الفن درجات أعلى من اللعب كلما كان أسمى وأرقى – على حد تعبير شيلي[١٤٨]– بل وهذا اللعب أشبه بغريزة لا هدف وراءها. وعندما يلعب الإنسان يكون إنسانا حقيقيا لأنه لا يبحث عن منفعة أو فائدة على حد تعبير «شيلر».[١٤٩]

ويعتبر «هربرت سبنسر» Herbert Spenser – شأنه شأن داروين، وسائر المدارس التطورية– ممن أكدوا على أن الحاجة أو المنفعة هي الأصل الأول للمشاعر الأخلاقية، خلافا للعواطف الجمالية التي يردها – أي سبنسر– إلى اللعب، ويجعلها بذلك أنقى من كل فكرة نفعية حتى ليمكن أن نعد الجمال من هذه الناحية– أعني ناحية عدم النفع– أسمى وأدنى من الخير في آن واحد[١٥٠] «فالأنشطة التي ندعوها لعبا هي التي تتوحد مع الأنشطة الجمالية United With Aesthetic Activities» [١٥١]. والفن – في رأي سبنسر – نوع من رفاهية الحياة والتطور، وهو بمثابة مصب للتخلص من الزائد من القوى غير المستخدمة، والتي يحس إنسان ما ممتلىء بحيوية زائدة بأنه في حاجة إلى استهلاكها دون أن يكون له هدف سوى هذا الاستهلاك[١٥٢].

وقد رأى «سانتيانا» أن النشاط الحر أو الخيالي يمثل ضربا من ضروب اللعب وذلك لكونه عبارة عن نشاط تلقائي لا يقوم به الإنسان تحت وطأة الضرورة الخارجية External Necessity أو الخطر، كما أنه يرد على الذين يعتبرون أن تصنيف بعض اللذات الاجتماعية «كالفن» ضمن

اللعب يعني أنها عديمة القيمة، بأنها تحتوى تبعا لهذا التصنيف أهم مصادر القيمة كافة، لأن ماهو قيم حقا هو ما تكون قيمته كامنة في ذاته، لأن النافع يعتبر «خيرا» لنتائجه القيمة، ولكن هذه النتائج لا يتسنى لها أن تبقى دائما محض وسائل نافعة أو جيدة، ولكن لابد لنا أن نصل- في نهاية المطاف- إلى الخير الذي يعتبر خيرا في ذاته وغاية في ذاته.[١٥٣]

وإذا كان «سانتيانا» قد أقام فلسفته في الفن على أساس اللذة، وميز بين النافع، والجميل على هذا الأساس - أي على أساس أنهما نوعان متباينان من اللذة في أغلب الأحوال- فإن «سارتر» قد رأى أن الجمال بعيد كل البعد عن اللذة «فجمال المرأة المفرط يقتل الرغبة فيها، ونحن لانستطيع أن نقف منها موقفا واقعيا نفعيا حسيا يهدف الى تملكها حسيا، فلكي نشتهيها يجب أن ننسى أنها جميلة، لأن الرغبة بمثابة وثبة في قلب الوجود الذي يكمن به كل ما هو عرضي ولامعقول»[١٥٤]، فالجميل هو ما لا نفكر في فائدته وهو المضاد للواقعي وللأخلاقي، أما «بندتوكروتشه Bendetto Groce» فقد أسس نظريته الجمالية على القول إن الفن «رؤيا أو حدس Vision or Intuition »[١٥٥] وقد ترتب على هذا أنه أنكر- ضمن إنكاراته الأربعة - أن يكون الفن فعلا نفعيا Utilitarian Act وذلك بناء على الحدس الذي يقع ضمن النظر لا العمل أي أنه من قبيل التأمل، وبالتالي فإن هناك قطيعة بين الفن والمنفعة.[١٥٦]

وبناء على ذلك فإنه إذا كان الفعل النفعي يهدف إلى بلوغ «لذة» أو تجنب ألم فإن الفن لا شأن له باللذة أو بالألم من حيث هما لذة أو ألم، فاللذة في ذاتها ليست فنية، فما من فن في لذة الشرب أو إرواء الظمأ، وما من فن في التجوال في الهواء الطلق تنشيطا للجسم وللدورة الدموية، وما من فن في القيام بواجباتنا المضنية التي من شأنها أن تنظم حياتنا العملية. والخلاصة أن اللذات العملية - على أية حال- لا علاقة لها بالفن.

ويرى «كروتشه» أن هناك مذهبا يعرف في الفن باسم مذهب «اللذة» ظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني- الروماني، وكانت السيادة له في القرن الثامن عشر، ثم ازدهر ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولايزال ينعم بالتأييد - على حد قول كروتشه - من قبل المبتدئين في فلسفة الجمال الذين يبهرهم في الفن، قبل كل شيء، أنه باعث لذة، وأصحاب هذا المذهب كانوا يقولون تارة بنوع معين من اللذات، وتارة أخرى بنوع آخر منها، وتارة ثالثة يضيفون إلى اللذة عناصر أخرى غير اللذة، فيقولون بالمنفعة (حين يفهمون المنفعة على أنها غير اللذة)[١٥٧] أو يقولون بتلبية الحاجات العقلية والأخلاقية، أو ما شابه ذلك من حاجات، وقد تلاشى هذا المذهب - فيما يرى «كروتشه»- نتيجة لهذا التقلب والتردد ليترك المجال لمذهب جديد.[١٥٨]

وهكذا يفصل «كروتشه» بين الفن والحياة العملية، مؤكدا على استقلال الفن وإذا نحن تذكرنا أن كروتشه «قد قسم النشاط الروحي إلى قسمين: علمي وعملي. وجعل العلمي يتعلق بالمعرفة الحدسية والمنطقية في مجالي الجمال والمنطق، والعملي يتعلق بالأخلاق والاقتصاد»[١٥٩]. فإن هذا يوضح لنا إلى أي حد يفصل كروتشه بين الجمال والأخلاق.

يتضح مما سبق أن تفسير الفن على أنه «لعب حر» أو منزه عن الغرض ولاصلة له بالمنفعة قد فصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، أو بين الفن من جهة، وبين الأخلاق والاقتصاد من جهة أخرى، كما هو واضح لدى «كروتشه»، وكذلك كان التمييز الواضح بين المتعة الجمالية وغيرها من ألوان المتع الأخرى، فإذا كانت مدرسة الفن للفن بمثابة رد فعل ضد «الفن الاستهلاكي» وضد الخضوع لآليات المجتمع، وتؤكد على تفرد الموضوع الجمالي فإن مفهوم استقلال الفن الجميل عن الفن النافع، أو بمعنى أدق، الفن عما عداه، بدأ يرتكز على أسس جديدة، خاصة عند «كروتشه» الذي فصل الفن عن كل شيء عن طريق تميزه كنوع من المعرفة الحدسية النظرية في مقابل الأخلاق أو الاقتصاد اللذين يمثلان الجوانب العملية من الحياة.

(ب) الفن ليس فعلا أخلاقيا

لقد رأينا كيف رفض «أوسكار وايلد» أن يكون الفن فعلا أخلاقيا، وسخر «بودلير» من ربط الفن بالحياة، ودعا إلى إعلاء القيمة الجمالية فوق الأخلاق، والآن سوف نرى كيف أقام «بندتوكروتشه» تصوره في الفصل بين الفن والأخلاق مستفيدا من آراء من سبقوه، ومطوراً لها.

لقد عرف «كروتشه» الفن بأنه حدس، وقد ترتب على ذلك أنه أنكر - فيما أنكر - أن يكون الفن فعلا أخلاقيا Moral action ، أي أنه ينكر ذلك النوع من التأثير العملي الذي مع اتصاله بالمنفعة واللذة والألم ليس نفعيا ولا لذيذا بصورة مباشرة، وإنما يحلق في أفق روحي أسمى، إذ يرى أنه مادام الحدس فعلا نظريا فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي، وقد لوحظ منذ زمن قديم أن الفن ليس ناشئا عن الإرادة. فإذا كانت الإرادة هي قوام الإنسان الخير، فإنها ليست قوام الإنسان كفنان.[١٦٠]

إن فعل الفن ليس فعلا إراديا، وبالتالي فهو بعيد عن كل تمييز أخلاقي. فقد تعبر صورة ما عن فعل طيب من الناحية الأخلاقية، أو مذموم لا يقبله رجال الأخلاق، ولكن ليس هناك قانون جنائي- ولا يمكن أن يكون - في وسعه أن يحكم على الصورة بالسجن أو بالموت. فأنت لاتستطيع

أن تحكم على «فرنسسكا دانتي Francesca of Dante » بأنها ضد الأخلاق ولا على «كورديليا شكسبير Cordelia of Shakespear» بأنها أخلاقية. فما هما إلا لحنان موسيقيان من نفس دانتي وشكسبير.(١٦١)

ولذا يجب بناء على ما سبق ألا نحكم على العمل الفني بواسطة المعايير الأخلاقية كـ «قولنا إن هذا الشعر أخلاقي، أو غير أخلاقي، لا يعني شيئا أكثر من أن نقول إن المثلث المتساوى الأضلاع أخلاقي، أما المثلث المتساوي الساقين فهو غير أخلاقي».(١٦٢)

ولكن هل يعني هذا أن المذاهب الأخلاقية في تقويم الفن قد انتهت؟

يقول «كروتشه»: إنها لم تندثر، وإن كانت قد سقطت لفقدان قيمتها الذاتية فحسب، وهي تطل بين الحين والحين من خلال القول «إن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير، ويبث فيهم كراهية الشر، وأن على الفنانين أن يساهموا في تربية الطبقات الدنيا، وتقوية الروح القومي أو الحزبي في الشعب، أو إذاعة المثل الأعلى الذي يفرض على المرء أن يعيش حياة بسيطة وعملية».(١٦٣)

إن انتقاد كروتشه للنظرية الأخلاقية، والتي رآها ماثلة في تاريخ فلسفة الفن، ومازالت تطل برأسها من خلال «أخلاقية جديدة» تتمثل في بعض المعاني العامة، وفرض أنواع من الوظائف على الفن من خارجه. ان هذا الانتقاد، لم يجعله يهمل في تأريخه لفلسفة الفن، والنظريات السائدة في القرنين الثامن عشر، والتاسع عشر إذ يقول إن (الطابع الموجه لها كان نقدها لكل المذاهب التي تفهم الفن كخادم للفلسفة والأخلاق As The Servant Of Philosophy And morality وكصورة جذابة للتعاليم أو الخطب الرفيعة المستوى).(١٦٤)

وقد كان الأخلاقيون- فيما يرى «كروتشه» - يتساهلون مع الفن في بعض الأحيان فقد أجازوا له أن يولد بعض اللذات، بشرط ألاّ تكون ساقطة بشكل فاضح، وكانوا يودون لو يستعمل ما لديه من تأثير على النفوس، بفضل ما يقدم لها من لذة ومتعة في سبيل الغايات الشريفة، وأن يخلط المر بالعسل، أي أنهم كانوا يسمحون له بتعاطي الرذيلة بشرط أن يكون ذلك في سبيل الكنيسة والأخلاق، وكثيرا ما حاولوا استخدامه في التعليم، وكذلك كي يخففوا من جفاف العلم والفضيلة، ففي وسع الفن - كما يرون - أن يطوف بهم في الحدائق، فرحين مسرورين، ويواصل «كروتشه» قوله: إنني لا استطيع عند الحديث عن هذه النظريات منع نفسي من الابتسام، ولكن هذا لا ينسينا أن هذه النظريات حاولت أن تسمو بمفهوم الفن، وأنه كان لها أنصار مثل «دانتي» وغيره من الشعراء العظام، بل إن مذهب الأخلاق في الفن لم يخل ولن يخلو يوما، بفضل تناقضاته، من خير وفائدة، وقد كان ولا يزال محاولة لإحلال الفن منزلة أسمى وأرفع، فإذا كان الفن خارجا

على نطاق الأخلاق، فإن الفنان - من حيث هو إنسان- ليس خارجا على سلطات الأخلاق. إنه لايستطيع أن يتخلى عن واجباته كإنسان، ويجب عليه أن ينظر إلى الفن على أنه رسالة، وأن يمارسه كواجب مقدس.[١٦٥]

وهكذا، نجد أن «كروتشه» رغم سخريته من الاتجاهات الأخلاقية إلا أنه لم يذهب إلى حد القول بحرية الفنانين المطلقة، ولعله في ذلك لم يتجاوز مذهب «الفن للفن» في آرائه. وقد أيد ذلك «دي سانكتس» عندما قال : «إن الطير يغني للغناء في ذاته، ولكنه في غنائه يعبر عن مجمل حياته ومجمل وجوده وكل غرائزه وحاجاته، إنه يعبر عن طبيعته ككل، ولذا فإن الإنسان، إذا ما غنى، فإنه يجب أن يكون إنسانا بالإضافة إلى كونه فناناً».[١٦٦]

وإذا كان «كروتشه» قد أقام انتقاده للنظريات الأخلاقية، وفصله بين الفن والأخلاق على أساس أن الفن «حدس» أي يتناقض مع كل معرفة عملية، فإن «جان بول سالتر» قد أقام التعارض بين الموضوع الجمالي، والموضوع الأخلاقي على أساس أن «الموضوع الجمالي موضوع متخيل، وأن مجال الفن هو اللاواقعي»[١٦٧] «فالفن ينفي Negates الواقع ويجعله متعاليا، ليس بالنسبة لتعالي بعض الصور أو الماهيات Essences ، ولكن بالنسبة لما هو غائب، ونقطة التماس بين الموضوع الواقعي والموضوع الجمالي هي المادة التي تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعي والتخيلي».[١٦٨]

وقد أكد «سارتر» أيضا على أن الجميل هو ما يكون متناقضا، والجمال عبارة عن تناقض مستتر Veiled Contradiciton وذلك عندما كتب عن الروائيين «دوس باسوس Dospassos وفوكنر Faulkner وكافكا Kafka وستندال Standal» عام ١٩٣٨.[١٦٩]

فإذا كان الموضوع الجمالي لا واقعي، ولاينطبق إلا على ما هو تخيلي، وان الجمال عبارة عن تناقض مستمر، فما هي الصلة إذن بين الموضوع الجمالي والفعل الأخلاقي؟ على أساس أن الأخير واقعي، وماثل في السلوك.

يجيب «سارتر» بأنه «من الحمق أن نخلط الموضوع الجمالي بالموضوع الأخلاقي فقيم الخير تفترض الوجود في العالم، وتتعلق بالفعل في الواقع، وموضوعها بدأ مع الوجود وينتهي معه. وإذا خلطنا الجمالي مع الواقعي، فإن هذا ينجم عنه افتراض ثبات النظرة الجمالية، واختلاط الواقعي فيها مع التخيلي».[١٧٠]

كما أن الجمال يرتبط بعدم المنفعة، والتضاد مع الحس، وعدم صلته بالخير عكس الأخلاق،

الذي يعتبر قائما على السلوك العملي (أي على المنفعة وفق تصور «سارتر»)، وعلى الاتساق مع الحس، وتأسيسه لقيم الخير في العالم.

لقد قدم «سارتر» من خلال كتابه «سيكولوجية التخيل» أو المتخيل تبعا للترجمة الإنجليزية - أو الاسم الأصلي بالفرنسية - موقفا جماليا مضاداً للموقف الأخلاقي، وجعل مجال القيمة الجمالية منفصلا تماما عن مجال القيمة الأخلاقية، وبالتالي فإن الحكم الجمالي يكون بعيدا كل البعد- لاختلاف المجال- عن الحكم الأخلاقي، ومن هنا ينتفي سلطان الأخلاق على الجمال، وقد كان ذلك في المرحلة المبكرة لحياة «سارتر»[١٧١] الفكرية.

أما في المرحلة الثانية فقد اتجه «سارتر» إلى الالتزام، وأقام دراساته النقدية على أساس المسئولية الاجتماعية، وبالتالي تحول إلى وجهة النظر الأخلاقية، ولكنه لم يفرض الالتزام على كل الفنون والأنواع الأدبية، بل قصر الالتزام على النثر فحسب دون الشعر، والفنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والنحت والتصوير، فقد تركها حرة من كل التزام، وذلك على أساس تفرقته بين النثر، والشعر، وسائر الفنون. وكان «سارتر» بهذا قد ترك جميع الفنون - عدا النثر- حرة من الالتزام الأخلاقي، وبالتالي فقد أبقى على التعارض بين «الحكم الجمالي» و «الحكم الأخلاقي» في مجال الفنون، وقد طبق هذا على دراسته لـ«جان جينيه» وان كلاً قد تناقض مع نفسه عندما طلب من «بودلير» أن يكون ملتزما- مع أنه جدير بعدم الالتزام وفقا لتصور «سارتر» - إلا أن «سارتر» كان يتعامل مع «بودلير» من خلال حياته، وليس من خلال شعره، وهو ما كان يهم القارىء بشكل رئيسي.

٣- النزعة الشكلية والمنهج الشكلي

لقد ولد المنهج الشكلي من خلال جهود مجموعة من النقاد كانوا يهدفون إلى خلق علم مستقل وملموس للأدب والفن، هؤلاء النقاد اجتمعوا على رفض المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكولوجية والجمالية... الخ. وانفصلوا عن فلسفة الجمال وعن نظريات الأيديولوجية للفن، منشغلين بالوقائع، متطلعين بعيدا عن الأنظمة والقضايا العامة، مهتمين بدراسة الفن عن قرب، وفي اتصال بالواقعة الفنية[١٧٢].

ولقد جاءت «الشكلية» لكي تواجه التفكير السائد في نقد النصوص الأدبية والفنية، والذي يميل إلى علم الاجتماع أو الأخلاق والسياسة.. إلخ أكثر من اهتمامه بالعمل الفني ذاته. ولذا

فإنها اهتمت بالعمل الفني في ذاته. وفي الأدب اهتمت بما يسمى «أدبية الأدب» وقد تمثلت نقطة الارتكاز لديهم في البحث «الفيلولوجي» وقضايا علم اللغة، وعلم الصوتيات، وإذا كانت نظرية المحاكاة تؤكد على العلاقة الوثيقة بين الفن وبين التجربة الإنسانية خارج مجال الفن، فإن النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماما، إذ ترى أن الفن الصحيح منفصل تماما عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفا بترديد «الحياة» أو الاقتباس منها.

«وقيم الفن لا يمكن أن توجد في مجال آخر من مجالات التجربة البشرية، فالفن إذا شاء أن يكون فنا، ينبغي أن يكون مستقلا، مكتفيا بذاته»[١٧٣].

وإذا كانت الشكلية قد تميزت في منهجها لدراسة الأعمال الأدبية والفنية عن الدراسات التقليدية بتركيزها على العمل الفني، بصفة عامة، فإننا سوف نحاول إلقاء الضوء على أهم خصائصها، وذلك لتوضيح قطيعتها مع النظرة الأخلاقية للفن والأدب.

أ- مفهوم الشكل

لقد عني الشكليونFormalists بالتحرر من ربقة التلازم التقليدي (شكل/ مضمون) ومن مفهوم اعتبار الشكل مجرد غشاء، أو إناء نصب فيه المضمون. فإن الوقائع الفنية كانت تشهد بأن الاختلاف النوعي للفن لا يعبر عن نفسه في العناصر التي تشكل العمل الأدبي أو الفني، وإنما في الاستعمال المتميز لتلك العناصر، وهكذا يكتسب مفهوم الشكل معنى آخر فلا يعود بحاجة إلى مفهوم إضافي، أو أي ارتباط متبادل[١٧٤].

وقد مال الشكليون إلى استبعاد الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون، ووضعوا مكانها فكرتين هما: «المادة» والوسيلة أو الأداة أو الإجراء، وذلك لأن هذا ـ في رأيهم- يحل معضلة الوحدة العضوية للعمل الفني أو الأدبي. إذ ان فكرة التعايش في الموضوع الجمالي بين عنصرين متعاصرين وقابلين للانفصال في الظاهر توحي بمرحلتين متعاقبتين في العملية الأدبية، المرحلة السابقة على التشكيل الجمالي والمرحلة الجمالية، أما في تصور الشكليين فإن المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي، وبناء على ذلك فإن الكلمات في العمل الأدبي تمثل مادته، وبالتالي تحكمها القوانين التي تحكم اللغة.[١٧٥]

وقد تطور هذا المفهوم فيما بعد إلى «مفهوم النسق» الذي صار يعبر عن وحدة عضوية لما

يسمى تقليديا بالشكل والمضمون[١٧٦].

ولقد انبثق مفهوم الشكل – بهذا المعنى – من تصور للإدراك الفني أو الإدراك الجمالي على أنه إدراك للشكل، وأن هذا الإدراك ليس مجرد حالة سيكولوجية، وإنما هو عنصر من عناصر الفن، فالفن لا يوجد خارج الإدراك، والشكل وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها دون إضافة أي عنصر خارجي عنها، وتدرك بشكل مستقل عما عداها.

ويرى الشكليون أنه ينبغي أن نفرق بين مكونات العمل الأدبي والفني– وهي مادة صماء– وبين هذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التراكيب والعلاقات، فهي في الوضع الأول في حالة غياب جمالي كامل، أما في الوضع الثاني فتكون في حالة حضور جمالي كامل، وهي في وضعها الأول مكونات مهملة لا قيمة لها، وفي الوضع الثاني تستمد قيمتها من النسق الفني الذي يؤلف بينها. وما أشبه البون بين الوضعين بالبون بين وجود الشيء بالقوة ووجوده بالفعل، فهو بالقوة مجرد مشروع، وهو بالفعل واقعة وأداء.[١٧٧]

لقد صار البناء(أو التصميم) عنصرا أساسيا في العمل الفني، فالفن على الدوام فيما يرى «شكلوفسكي Shklovsky »، هو ابتكار لأشكال صافية Pure Forms مكتفية بذاتها Self- Sufficient.[١٧٨]

ب- اللغة العادية واللغة الفنية

واتساقا مع الاهتمام بالتصميم أو البناء في العمل الفني أو الأدبي، جاء الاهتمام بما هو فني في مواجهة ما هو «عادي» مألوف، ومبتذل. وقد تمثل ذلك في بدء النزعة الشكلية بالاهتمام بالتفرقة بين اللغة العادية واللغة الشعرية مما أدى بالشكليين إلى الاهتمام باللسانيات، فقد رأى «ياكوبينسكي»: «أن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي للتوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولاتكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية – مع أنه لا يختفي تماما– فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك، قيمة مستقلة»[١٧٩]. ولقد أصبحت اللغة الشعرية ليست مجرد لغة صور، ولم تعد أصوات الشعر مجرد عناصر لهارمونية خارجية، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها معنى مستقلا.

وقد أدى ذلك إلى «دراسة الشعر دراسة صوتية من أجل تفسير الجناسات، والبرهنة على أن الأصوات توجد في البيت الشعرى خارج كل ارتباط بالصورة، وأن لها وظيفة لفظية مستقلة».[١٨٠]

ويرى «تروتسكي» أنه بعد أن أعلنت هذه المدرسة- أي الشكلية - أن ماهية الشعر هي الشكل، جعلت مهمتها مقصورة على تخيل وصفي شبه سكوني للأصول الاشتقاقية والنحوية للأعمال الشعرية، ولأحرف العلة والصوامت والمقاطع والصفات المتكررة. هذا العمل الجزئى الذي يطلق عليه الشكليون اسم «علم فن الشعر» أو «علم الشعر» ضروري ونافع بلاأدنى نقاش، وهو قابل لأن يكون عنصرا أساسيا في التكنيك الشعري وقواعده الاحترافية، كذلك من المفيد بالنسبة للشاعر والكاتب- على وجه العموم - أن يضع قوائم بالمترادفات، وأن يوسع قاموسه اللفظي، وأن يزن الكلمات بحسب مدلولها الذاتي، بل أيضا بحسب قيمتها الصوتية، مادامت هذه الكلمات تصل إلى الآخرين عن طريق الآذان، ولكن - فيما يرى تروتسكي- يرفض الشكليون التسليم بأن مناهجهم ليست إلا قيمة مساعدة، ويرون أنها مطلوبة لذاتها.[١٨١]

وقد كان اهتمام حلقة براغ[١٨٢] - فيما بعد- بدراسة الأصوات دراسة بنائية إذ رأت أنه «بمقارنة اللغات المختلفة اتضح أن ما يميز بين أصوات شديدة التشابه والتقارب مثل بعض (الشينات ch) بينما يخلط بعضها الآخر أصواتا مختلفة في خصائصها الأساسية، مثل (الجهر) و (الهمس)، كما هو الحال في اللغة العربية التي لا يميز المتحدث بها عادة بين نوعين من الباء (P.&b.)ومعنى هذا أن أية لغة لا تتميز بإنتاجها العضوي لهذا الصوت، أو ذاك، وإنما بالأصوات التي يعتد بها من جملة إمكانيات الجهاز الصوتي، وتميز عن طريقها الكلمات بعضها من البعض الآخر. فالعنصر الجوهري ليس هو الصوت في نفسه كشيء منعزل متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه، وإنما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله في تشكيل أنظمتها».[١٨٣]

وقد اهتم الشكليون في حلقة براغ- خاصة موخاروفسكي Jan Moka rovsky- بالتفرقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية Standard language ، بقوله: «إن اللغة الشعرية لا تعد نوعا خاصا من اللغة المعيارية، لأن لهذه اللغة نظامها الخاص على المستوى المعجمي والتركيبي، ولها مصطلحها الخاص، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التي يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms».[١٨٤]

واللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية - أو بعبارة أخرى- الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية، على سبيل المثال: عمل تحقق فيه هذا

التحريف بواسطة تداخل الكلام العامي مع المعياري، يتضح لنا أنذاك، أن المعياري لن ينظر إليه على أنه تحريف للعامي، وإنما العامي هو الذي سيظهر بوصفه تحريفا للمعياري، حتى ولو كان العامي متفوقا من حيث الكم.

فالانتهاك للغة المعيارية - الانتهاك المنظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا، ومن دون هذا الإمكان لن يوجد الشعر، فتحطيم اللغة المعيارية أمر لازم ومن دونه لن يكون هناك شعر.[(١٨٥)]

فاللغة الشعرية ليست لغة مألوفة أو عادية، وإنما هي تحطيم وانتهاك لهذه اللغة وبالتالي فإن اللغة الفنية - لغة الشعر أو أي فن آخر- إنما تختلف كثيرا، بل يجب أن تختلف كثيرا عن اللغة العادية، وذلك نتيجة لانفصال الصياغة الفنية عن كافة الصياغات الأخرى.

جـ- النقد الباطني أو (دراسة العمل الفني في ذاته)

يهتم الناقد الفني أو الأدبي- من وجهة نظر الشكلية- بالأثر الفني أو الأدبي ذاته ولا يلقي بالا للظروف الخارجية التي أدت إلى إنتاجه، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو دينية أو شخصية...إلخ. فالأدب هو نفسه موضوع علم الأدب، كما أن الشعر هو موضوع علم «الفن الشعري» ...إلخ. والاهتمام منصب على تأكيد الخواص العضوية لمكونات الأثر الفني، والأدوار، والوظائف التي تقوم بها العناصر المختلفة، وهكذا اهتموا بالأصوات والإيقاع، وبالصورة الفنية والاستعارة، والعروض في علاقاتها المتبادلة.[(١٨٦)]

والنقد الباطن - أو النقد الشكلي - يهتم بتفرد العمل الفني، «فهو مثل الإدراك الجمالي ذاته، يدرك ما هو مميز في العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال المماثلة»[(١٨٧)]

والعمل الفني يمثل نوعا خاصا من البنية، أو نسقا من العلاقات على أساس أنه علاقة بذاته لاتتطابق مع مصدرها أو منتجها، وبالتالي فقد اقتصر مجال الدراسة الأدبية والفنية على مجالات الأدب والفن فحسب، ورفض تدخل العلوم الاجتماعية المختلفة.

والشكليون في دراستهم للأعمال الأدبية والفنية قد أنكروا الخلط غير المسئول- على حد تعبيرهم- بين علوم مختلفة، وقضايا علمية متباينة، فموضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم

أخرى كموضوع مساعد، فموضوع العلم الأدبي كما يرى «جاكوبسون»[١٨٨] «ليس هو الأدب، وإنما الأدبية Litterarite أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا».[١٨٩]

وبناء على ذلك رفض الشكليون «تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهر، وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف».[١٩٠]

وكان نتيجة عزل العمل الأدبي، والفني، ودراستهما دراسة نصية أو باطنية أن انتفت لدى الشكلين كل المبررات لتدخل الاتجاهات الاجتماعية في تفسير العمل الأدبي، أو ربط العمل الأدبي بالسياسة... الخ.

وتسلم المدرسة الشكلية «بأنه لكي يكون الفن أصيلا يجب أن يدرك على المستوى الجمالي، كيفيا وبنائيا، فالفن مادة ذات خواص حسية، وبنائية، وليست ذات معنى».[١٩١]

وتهتم المدرسة الشكلية بتفسير العمل الفني والأدبي وشرحه، ولا تضع في اعتبارها التقويم، وبالتالي فإن هذه المدرسة تعزل الفن والأدب عن الأحكام التقويمية، وتضع حاجزا بين التفسير الشكلي للفن، وبين التقويم الأخلاقي.

وقد عارضت الشكلية القول بتطور الفن ومساره التقدمي، وكذلك واجهت بشدة نظرية الانعكاس التي تربط بين الأدب والفن ، وبين الواقع الاجتماعي، كما رفضت كل النظريات السياقية، التي تدرس الأدب من خلال سياق ثقافي أو اجتماعي أو تاريخي معين.

وقد قال «شكلوفسكي»: «إن الفن مستقل دوما عن الحياة، ولم يعكس لونه أبدا لون العلم الذي يخفق فوق حصن المدينة».[١٩٢] ورأى جاكوبسون «أن المطابقة مع التعبير، مع الكتلة اللفظية، هي اللحظة الوحيدة الأساسية في الشعر، والشعر مستقل بذاته، أو له قيمته في ذاته».[١٩٣]

وقد قوبلت المدرسة الشكلية – نظرا لاعتراضها على نظرية الانعكاس، ولقطيعتها مع كل ما هو خارج العمل الفني في ذاته – بانتقادات شديدة من قبل «تروتسكي» خاصة بعد أن فشل الاتجاه إلى التوفيق بينها وبين الثوريين في ذلك الحين. فكان «تروتسكي» يرى أنه «رغم أهمية التحليل الشكلي للعمل الفني، إلاّ أن الشكليين يرفضون القول بأن مناهجهم ليست إلا قيمة مساعدة، نفعية وتقنية شبيهة بقيمة الإحصاء بالنسبة للعلوم الاجتماعية، أو المجهر بالنسبة للعلوم البيولوجية»[١٩٤].

ويقول «جاكوبسون» في إطار اعتراضه على التعامل مع الفن من منطلقات سياسية وأخلاقية: «إن تجريم المشاعر بسبب الأفكار والعواطف موقف لاتقل عبثيته عن موقف جمهور العصر الوسيط حين ينهال بالضرب على المثل الذي أدى دور يهوذا»[١٩٥]، أو تشبيهه المؤرخ الأدبي

برجل الشرطة الذي يعتقل شخصا فيصادر- على سبيل الصدفة - كل ما وجد في حجرته، وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منها أي أن مؤرخي الأدب يأخذون أطرافا من كل شيء: من الحياة الشخصية، من علم النفس، من السياسة، من الفلسفة. إنهم يركبون مجموعة من الأبحاث التقليدية بدلا من علم أدبي، متناسين أن كل موضوع من الموضوعات المذكورة إنما ينتمي بالضرورة إلى علم معين.(١٩٦).

ولكن هل الفن هو نص أو تصميم فحسب ؟

إن الشكليين اتساقا مع منهجهم، الذي يعتبر الشعر تركيبا للأصوات والألفاظ، قد توصلوا في النهاية إلى أن الصيغة المثلى لـ «علم الشعر» هي التالية: «تسلح بقاموس محكم، وإبداع بواسطة تركيبات ومبادلات جبرية لعناصر اللغة، جميع ما في العالم من آثار شعرية ماضية ومستقبلية».(١٩٧)

لقد عزل الشكليون الفن عن كل شيء خارجه، وانصب التحليل على «النص»، أو على الشكل الفني، ولا صلة بالمرة بين الفن والأخلاق، فالأحكام الأخلاقية تتعلق بمجال بعيد كل البعد - من وجهة نظرهم - عن الأحكام الفنية، أو ذات المتلقي

ونحن نرى أن النزعة الشكلية، رغم أهميتها الكبيرة في دراسة عناصر ومكونات العمل الفني- دراسة علمية - محاولة أن تتحرى أكبر قدر من الموضوعية، إلا أن عزل الآثار الفنية عن كل شيء خارجها يعتبر من قبيل المبالغة، ومع أن التأمل الجمالي «للموضوع» يكون منزها عن الغرض، إلا أن هذا لا يمكن أن يكون بشكل مطلق، ذلك أن الجمال يتحدد في علاقته بالإنسان، وبالتالي لايمكن إهمال دور الذات الإنسانية، سواء كانت ذات المبدع، أو ذات المتلقي (سامعا أو قارئا أو مشاهدا)، كما أننا عندما ندرس عملا فنيا، رغم خصوصيته لا يمكننا تجاهل المؤثرات التي لابد أن تكون ماثلة في الذهن، سواء من البيئة أو المجتمع، أو الظروف السياسية، وماإلى ذلك، على اعتبار أن العمل الفني هو بمثابة تفاعل بين عناصره، وبين ماهو خارج عنه.

أما محاولة تأسيس علم أدبي، أو علم للفن الشعري، على نسق العلوم المضبوطة ضبطا دقيقا، كالرياضيات- على سبيل المثال - فإن هذا يمثل خلطا في الفهم، لأن هناك فارقا كبيرا بين مايتعلق بالإنسان بشكل مباشر، وبين ما تفصله عن الإنسان مسافات كبيرة، بين ما تتدخل الذات الإنسانية فيه بالضرورة، وبحكم أن الإنسان هو موضوعه، وبين ما يقوم فيه الإنسان بدور الملاحظ الذي لا يستطيع التدخل، فالأول نسبي بين (الذات، والموضوع)، أما الثاني فمطلق (يتسم بنوع من الموضوعية المجردة).

وهكذا نجد أن الشكلية قد قطعت نصف الطريق، وظنت أنها وصلت إلى منتهاه، وهذا ماأدركته البنيوية، وما سوف تحاول الوصول إليه. فهل وصلت إلى نهاية الطريق أم لا...؟

هذا ما سنحاول استكشافه في الصفحات القليلة القادمة.

٤- البنيوية واستقلال الوظيفة الجمالية

لقد أدى تطور الدراسات اللغوية واللسانية في «حلقة براغ» إلى تجنب بعض القصور لدى النزعة الشكلية، ومراجعة بعض مبادئها. وبدلا من جعل دراسة العمل الأدبي تنصب على جانبه اللغوي فحسب، دون اهتمام بأي عنصر خارج «أدبية الأدب» أعلن «جاكوبسون» بعد انتقاله إلى براغ «استقلال الوظيفة الجمالية» لا انعزالية الأدب. ومعنى ذلك أن الأدب يشكل نوعا متميزا من الجهد الإنساني لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدى إلى أن فكرة «أدبية الأدب» ليست مظهره الوحيد فحسب، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته الاستراتيجية التي توجه العمل الأدبي كله، ومبدأ تكامله الحركي، حيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة الشيء الجمالية.(١٩٨)

بالإضافة إلى محاولات التطوير الداخلية في «حلقة براغ»، اتجهت هذه الجماعة إلى الانفتاح على الدراسات في المجالات الأخرى، فاهتمت بنظرية «الجشطالت» في التكامل النفسي، وانعكاساتها على التحليلات النقدية للأعمال الأدبية والفنية، على أساس أن نظام الأعمال الفنية والأدبية لايعني تعايش عناصرها المختلفة على قدم المساواة، وإنما يقتضي سيطرة مجموعة منها وتحوير لما عداها، وهذه العناصر المسيطرة هي التي تضمن وحدة العمل الأدبي وتماسكه وقوامه البنيوي الخاص(١٩٩).

وبناء على ذلك أصبح المضمون الايديولوجي أو العاطفي مشروعا للتحليل النقدي على اعتبار أنه عنصر من عناصر البنية الجمالية، وبذلك تم استبعاد بعض المبادىء الشكلية المتطرفة مثل خلو الأعمال الفنية والأدبية من الأفكار أو المشاعر أو استحالة الوصول إلى نتائج محددة عنها في التحليل النقدي، وأخذت الخصائص البنائية للعمل الأدبي في الوضوح.

وهكذا أدت حلقة براغ إلى الانتقال إلى البنيوية وساعد على ذلك التطور الداخلي للشكلية وانفتاحها على المدارس المختلفة بعد أن كانت قد جاوزت طور التكوين.

(أ) معنى البنية

«البنية أو البناء لغويا أو معجميا هي (هو) الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات أو جهاز عضوي، أو أي شكل كلي»[٢٠٠].

وقد اشتقت الكلمة في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني Stuere، وهي في الإنجليزية Structure، وفي الفرنسية Structure، وفي اللاتينية Structura . وقد امتد مفهومها ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر[٢٠١].

وللبنية معنى خاص، وهو إطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها، والبنية هي ما يكشف عنه التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها والنظام الذي تتخذه. ويكشف التحليل عن العلاقات الرئيسية والعلاقات الثانوية، وبالتالي يمكن المقارنة بين الأشياء المتعددة في الموضوع.

ومصطلح البنية يتميز بثلاث خصائص هي : تعدد المعنى، والتوقف على السياق، والمرونة.

ونجد أن كل مؤلف يستخدم المصطلح بمعنى مغاير لما يستخدمه مؤلف آخر. فيحدد بعض الباحثين البنية بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة، والعلاقات القائمة بينها من وجهة نظر معينة، ومع ذلك فمن الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر في كل ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها في ضوء البنيوية بالاطراد، وهذا الكل هو ما يسمى بالنسق أو النظام، وطبقا لذلك فإن التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفي فيهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه.[٢٠٢]

ويتوقف مفهوم البنية على السياق، إذ إن محور العلاقات لا يتحدد مسبقا، وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر، فلا يمكن أن نحدد أي عنصر إلا بعلاقاته مع العناصر الأخرى، أما مرونة المصطلح فإنها تنتج عن أن السياق يلعب دوراً رئيسيا في تحديد ما يجعله مرناً بالضرورة، وتعود المرونة أيضا إلى نسبية مفهومه، وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه.[٢٠٣]

والجدير بالذكر أن البنيوية ليست مدرسة ولا مذهبا أدبيا كان أو فلسفيا، وإنما مجرد منهج، ولذلك يجب وصفها - لا تعريفها - بأكبر قدر من السعة والمرونة.

ب- خصائص المنهج البنيوي[٢٠٤]

١- المنهج البنيوي منهج تحليلي شمولي، إذ انه يكشف عن العلاقات التي تعطي لعناصر البناء المتحدة قيمة وضعها في كل منتظم، وهذا يتضمن الشمول والعلاقات المتبادلة، فلا تعتبر المجموعات ذات صفات كلية مالم تنتظم في تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلي دون أن تكون مجرد تراص عضوي لمجموعة من العناصر المستقلة.

٢- يهتم هذا المنهج بتنظيم التقابلات بدلا من تجميع التشابهات، وهذا ينطبق على الدراسات اللغوية أو علم الأجناس... وغيرها، فهو منهج يتمثل في الاعتراف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة في البناء، ومعرفة العلاقة فيما بينها كما يتمثل أيضا في تنظيمها حول محور دلالي دقيق يجعلها تبدو كتنويعات مختلفة ناجمة عن نوع من التوافق والاختلاف، أي أنه منهج يعتمد على العلاقات الخلافية.

٣- يرتكز التحليل البنيوي على دراسة العناصر المكونة للموضوع، وطريقة قيامها بوظائفها، وهذا ما يسمى بالتحليل المنبثق، ويترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية.

٤- يرى البنيويون أن المنهج البنيوي يتخذ قاعدة «المناسبة» - أي وجهة النظر التي يدرس منها الموضوع- ركنا من أركانه، فمثلا يمكن ملاحظة شجرة من وجهة نظر رسام تارة، ومن وجهة نظر نجار تارة أخرى، وعالم الطبيعة مرة ثالثة، وفي كل مرة تختلف وجهة النظر عن غيرها، فالمناسبة في التحليل البنيوي تميز نوعا من اختيار القيم الخلافية التي تتمثل في تشكيل النسق، وتسمح بالتوافقات الاستبدالية والسياقية.

٥- يؤكد المنهج البنيوي على الدراسة التفصيلية لحالات معمقة محددة، وذلك للكشف عن (ميكانيزم) الواقع وصياغة نماذجه الأصلية الشارحة، أي أن المنهج البنيوي ينهض على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء.

٦- يختلف المنهج البنيوي عن المنهج الشكلي في تأكيده على أن المضمون والشكل لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية في التحليل، إذ إن المضمون يكتسِب واقعه من البنية، ومايسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها، وقد أكد «سوسيور» على أن الدال والمدلول كوجهي عملة واحدة أو كصفحتي ورقة واحدة، وعلى هذا فإن المدلول لابد من تحليله مثل الدال.

(جـ) البنيوية في الأدب

في البنيوية يكون للعمل الفني - باعتباره بناء للأشكال - طرقه الخاصة في الحديث عن العالم والإنسان، ولكن يجب أن يتم هذا الحديث عن العالم والإنسان من خلال بناء محدد، والإعراب من خلال شكله عن موضوعه، وتتميز بنية العمل الأدبي عن أسلوبه في أن البنية تتصل بتركيب النص، بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوي المكتوب فحسب، ويهدف التحليل البنيوي إلى الكشف عن تعدد معاني الآثار الأدبية، وذلك لمرونة البنية - كما أوضحنا ذلك سابقا- ولكن يجب ألا نرى أن تباين المعاني لا يكون نتيجة لوجهة نظر نسبية تعود إلى اختلاف الأشخاص أو العادات والتقاليد الإنسانية، ولم ينم عن ميل المجتمعات إلى الخطأ، وإنما هو محصلة لانفتاح الأثر الأدبي نفسه وقابليته بطبيعة بنيته لمعانٍ متعددة دون أن يطعن هذا في كفاءة من استخرجها[٢٠٥].

ومهمة النقد هي توليد معنى معين اشتقاقا من الشكل الذي يمثل الأثر الأدبي نفسه، أي حل المعاني المزدوجة، وليس من حق النقد أن يقول أي شيء يعن له رغم أن ما يضبط هدفه ليس هو الخوف الأخلاقي، وإنما لأنه يعلق على الكلمة وظيفة دالة تحتكم إلى قوانين المعنى الشكلية. فالعمل كله دال، ولا يكمل أي نظام للمعنى وظيفته إلا اذا عثرت كل الكلمات فيه على وضعها ومكانها المفهوم، فليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة، وإنما أن يخلقها

وقد أوضح «رولان بارت» أن قيام علم الأدب يتوقف على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة، وهذا يعني أن نتعامل معها بمعزل عن المؤلف، وذلك على اعتبار أن أحدا لا يرى أن الأسطورة من تأليفه، فعلم الأدب يهدف إلى الاصطدام بالعمل الأدبي ذاته، بمادته، حتى يصل إلى هيكله العظمى، دون أي اعتبار للمبدع أو للناقد، وقد كان هذا نتيجة لمحاولة عدم الوقوع في دائرة الأحكام التقويمية، والإعلاء من قيمة الدراسات الوصفية.[٢٠٦]

إن اللغة بالنسبة للكاتب مجال فعل وتحديد لممكن وانتظار له، وليست مجال التزام اجتماعي، وهي لغة مكتفية بذاتها. أما الأسلوب فإنه مهما بلغ من التهذيب والدقة، فإنه ينطوي دائما على شيء من الخشونة، إنه شكل بلا قصد، وهو شيء الكاتب وروعته وسجنه وعزلته، والأسلوب ليس نتاج اختيار أو تفكير في الأدب لأنه غير مبال بالمجتمع، وإن كان شفافا تجاهه. إنه أشبه بصوت مزخرف يزين لحما مجهولا وسريا. واللغة والأسلوب يرسمان للكاتب طبيعة ما، لأنه لا يختار أيا منهما، فاللغة تعمل كأنها سلبية، وكأنها البداية للممكن، أما الأسلوب فهو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته.[٢٠٧]

والكتابة في درجة الصفر- لدى «بارت»- هي بالأساس كتابة إشارية أو كتابة تتموضع وسط

الصرخات والأحكام دون أن تشارك فيها.. إنها مصنوعة من غياب تلك الصرخات والأحكام، وهذا الغياب غياب كلي لايستتبع أي ملجأ ولا أي سر، وهي ليست كتابة جامدة الإحساس، إنها على الأصح كتابة بريئة، إنها كتابة محايدة، بمعنى أنها لا تهتم بالحكم على شيء محدد[٢٠٨].

إن التحليل البنيوي للعمل الفني أو الأدبي في رأي بارت يعتمد على نظرية متماسكة من الرموز، ولكي يكون في وسع الباحث الوصول إلى «أدبية الأدب» ويكون من حقه الدفاع عن التحليل المنبثق والتمسك به لامفر من أن يعرف مسبقا ما هو التاريخ وما هو التحليل النفسي، أي أنه لكي يدعو إلى الاقتصار على العمل لا يمكنه أن يستغني عن قاعدة عريضة من الثقافة.

والبنيوية في تحليلها، لا تهدف إلى وصف عمل بالجودة أو الرداءة، وإنما تحاول إبراز وكيفية تركيبه والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتآلف على هذا النحو. فالنقد الأدبي في البنيوية تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه، وتبعا لذلك فإن «البنيوية» تتجنب أي حكم تقويمي على الأعمال الأدبية والفنية.

وهكذا نجد البنيوية التي نهضت على أساس تطوير أفكار وآراء حلقة براغ مع انفتاح على آراء «دي سوسيور» و «المدرسة الجشطالتية» واتخاذها المنهج التحليلي في الأدب والفن المرتكز على دراسة العناصر المكونة للموضوع وطريقة قيامها بوظائفها، وجعلها المضمون جزءاً من البنية - على خلاف المدرسة الشكلية التي أهملت المضمون تماما - إنما كانت تحاول تأسيس «علم للأدب» أو «علم للفن» في محاولة لوضع الحكم التقريري أو الوصفي مكان الأحكام التقويمية، ذلك أنها لا تصف عملا في علاقته بالذات، أو المجتمع أو في إطار ما يجب أن يكون، أو على أساس «تفضيلي»، وإنما تؤكد على أنها تقرر واقعا، هو واقع العمل الفني المستقل جماليا عما عداه، وبذلك توصد الأبواب أمام كل ما هو خارج العمل الفني من مؤثرات، أو على الأقل تترك ما هو خارج الفن لمناهج وعلوم أخرى بعيدة عما يسمى «بعلم الفن أو الأدب»، وهكذا تفصل العمل الفني عن سياقه التاريخي أو الإطار الاجتماعي، كما أنها لا تلقي بالا لذات المبدع، أو ذات الناقد فمهمة الفنان هي الصياغة والتركيب داخل النسق، ومهمة الناقد هي الكشف عن هذا النسق ومكوناته، أي تشريح العمل الفني، وقد أدى ذلك إلى سخرية أحد النقاد قائلا: «إن البنيويين يهتمون بالأعمال الأدبية مثلما يهتم رجل بحسناء فيصر على أن يراها تحت أشعة (إكس)»[٢٠٩].

وبالتالي فإن البنيوية تقف موقفا جذريا مضادا لأي تقويم للعمل الفني وخاصة التقويم الأخلاقي، وقد يكون «التحليل البنيوي» مفيدا في دراسة الأعمال الفنية والأدبية لتوضيح البناء الداخلي، والعلاقات المتشابكة بين العناصر المكونة لهذه الأعمال، ولكن إعلان موت الإنسان أو

غيابه عن العمل الأدبي والفني، سواء كان في صورة الفنان أو الناقد، إنما يشكل تعسفا، ومبالغة، هذا من جانب، كما أن السعي إلى إقامة علم (أدبي أو فني) يتحلى بالإحكام والانضباط كالرياضيات والعلوم الطبيعية يعتبر - في رأينا - ضربا من الأوهام. وذلك لدخول الإنسان- رغبنا أم لم نرغب- في هذا المجال. فالإنسان هو المبدع وهو الناقد، وهو المتلقي ولا يمكن أن تتحول دراسة العمل الأدبي إلى معادلات رياضية أو قضايا أشبه بالقضايا المنطقية، ناهيك عن عدم خضوعها للتجريب.

كما أن دراسة العمل الفني والأدبي من خلال بنية مستقلة، بعيدة عن الواقع والمجتمع(٢١٠) تقف ضد أبسط القناعات، وذلك أنه يوجد تأثير ما على الفنان بوصفه كائنا اجتماعيا يؤثر بدوره في العمل الفني، كما أن هذا العمل يمكن أن يعتبر نتيجة لثقافة معينة، أو التشبع بايديولوجية وأفكار معينة، وهذا التأثير ليس بالضرورة تأثيرا فجا مباشرا، بل إن دراسة العصر، والمجتمع، وشخصية الفنان، إضافة إلى دراسة العمل الفني وتحليل عناصره، يمكن أن تقدم إضاءة للعمل نفسه وتساعد المتلقي على تفهمه والارتباط به.

وإذا كان العمل الفني - كما نرى- يخضع لأحكام القيمة النسبية، فإن هذا يؤكد على ضرورة وضع العمل الفني، مع غيره من المؤثرات التي تقوم بفعلها سواء تجاه الفنان أو المتلقي بالاعتبار.

أما كون البنيوية تجعل العمل الفني لا علاقة له البتة بالأخلاق على أساس تباين المجال، فإن هذا أيضا يمثل تطرفا، ذلك أن المجالات، خاصة فيما يتصل بالفن والعلوم الإنسانية بصفة عامة، ليست جزرا منعزلة، وإن كان هذا لا يعني أن مطالب الفن هي مطالب الأخلاق، بل إن الفن قد يؤثر تأثيرا أخلاقيا دون أن يكون ذلك من مقاصده، وهذا أمر لا يعني تحوله إلى الوعظ والإرشاد.

خاتمة

لقد اتضح من هذا الفصل أن اتجاهين رئيسيين، يعبران عن وجودهما في سياق العلاقة بين الفن والأخلاق :

الاتجاه الأول، وهو الذي يضرب بجذوره في أعماق التاريخ، واكتمل على يدي «أفلاطون» ثم ظل ينمو ويتفرع ويحاول الفلاسفة والباحثون زرقه باستمرار بدم جديد، وهو الاتجاه الذي يجعل الجمال تابعا للأخلاق، بمعنى أن القيمة الجمالية أدنى من القيمة الأخلاقية، وتحتاج إليها كي تتمتع بالوجود، وبالتالي فإن الفن بالضرورة، تناط به وظيفة أخلاقية من دونها يفقد أساسه وركيزته الجوهرية.

أما الاتجاه الثاني، وهو الذي وجدت إرهاصاته عند القدماء، وتبلور بشكل واضح مع ظهور الجمالية (الفن للفن)، ثم ظهر تحت أسماء متباينة بعد الهجوم الشديد على الفن للفن، وأخيرا وضعت البنيوية ركيزته القوية، في محاولة لجعله ينهض قويا في مواجهة الاتجاه السابق، وهذا الاتجاه هو الذي يفصل الجمال عن الأخلاق، ويعمل على تعميق الفجوة بينهما، مؤكدا على أن الحكم الجمالي حكم خاص منزه عن الغرض لا تدخل إليه الأمور الذاتية أو الاجتماعية أو الأخلاقية

ومما هو جدير بالذكر أن العلاقة بين الجمال والأخلاق تعتبر من الأمور المعقدة نظرا لتعقد الآراء والاتجاهات التي تناولتها، ولكننا - من جانبنا- نميل إلى الأخذ بالموقف الذي لا يجعل الجمال مجرد تابع، أو خادم للأخلاق، ويربط الحكم الجمالي بالحكم الأخلاقي، ولا يجعل الفيصل في تفسير الفن هو نجاحه أو فشله في مهمته الأخلاقية لأننا نرى أن الفن له كماله الذاتي، والحكم الجمالي حكم منزه عن الغرض، والموقف الجمالي يختلف عن الموقف النفعي أو الأخلاقي أو المعرفي، والتقويم الجمالي ينصب على العناصر الجمالية للموضوع في علاقتها بالذات المدركة، ثم بعد ذلك إذا قام العمل الفني بدور ما مفيد من الناحية الأخلاقية، فلا ضرر في ذلك، ولكن دون أن يكون ذلك هو السبب الوحيد الذي يجعل «الجميل جميلاً».

الهوامش

(١) انظر سولنيتز، ج النقد الفني - ترجمة فؤاد زكريا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط ٢- القاهرة- ١٩٧٥ - ص ٥٠٨

(٢) Rader, M. & Jessup, B.: Art and Human Values, Prentice – Hall, N Y. 1967, p. 212

(٣) Kulp, Oswald: Introduction to Philosophy, Psychology, Logic, Ethics, Aesthetics and General Philosophy tr. by W.B Us luary, E.B. Tilchener, Geroge Alien Uniun, 11th ed., London, 1927, p. 89.

(٤) See: Zink, Sideny: The Moral Effect of Art in (Vivas Elisevl & Krieger, Murry) eds of The Problem of Aesthetics– Hort, Rineharat and Winston, N Y. 1953 p. 456.

(٥) Ibid· p. 546.

(٦) See: Ibid: p 547, also see Rader, M. & Jessup, B.. Art and Human Values, op cit. p. 212.

(٧) Hospers, J · Problems of Aesthetics, in Enc. of Ph. Vol I, the Macmillan Co., the Free Press, N Y., 1972, p. 50

(٨) See: Simmons, Ernest J: Introduction to Tolstoy's Writings – Pheonic Books – The University of Chicago – 1969 p 123 & 124

(٩) Sircello, Guy: The New Theory of Beauty – Princenton University Press, 1975, p.77 also Kant, I . Critique of Judgment tr by J.H. Bernerad, Macmillan, Co L.T D.. London 1931, p.p. 88 & 89

(١٠) See: Santayana, G.· The Sense of Beauty, Dover publications, 5th ed, N.Y. 1955 p. 19

(١١) See: Rader, M. & Jessup, B : Art and Human values, op. cit, p.p 14 & 15.

(١٢) في اللغات الهندو-أوروبية Indo European الثقافات الكبرى، سواء القديمة منها أو الحديثة، لا يوجد أصل واحد تشترك فيه المصطلحات المتباينة التي تشير إلى النشاط الفني Artistic activity ففي اللاتينية كلمة larte، وفي الفرنسية Larte وفي الاسبانية el arte وفي الإنجليزية art وجميعها ترجع الى المصطلح اللاتيني القديم والوسيط (ars) الراجع إلى جذر الكلمـة الهندو أوروبية ar والكلمة الألمانية Kunst ترجع إلى الكلمة الهندو أوروبية gno ، والكلمة اليونانية اشتقت من (teRD)، والكلمة الروسية Russstvo

is ذات علاقة بالجذر الهندو أوروبي SR O فضلا عن الكلمة القوطية R ausjan كما هو معتقد ولكن بعيدا عن البحث الاتيمولوجي Etymologyical Reseach الخالص، وانطلاقا إلى التحقق الفعلي من استعمال هذه الكلمات، نجد أن معانيها متماثلة ببساطة ووضوح، أو بمعنى آخر، انها متطابقة رغم تباين اللغات ولكن هذا يجب ألا يجعلنا نقع في الخديعة، ذلك أن معنى كلمةartc اللاتينية في القرن الرابع عشر، أو معنى Kunst الألمانية القديمة يختلف تماما عن معنى كلمة art أو kunst اليوم. فالكلمتان كانتا تطبقان على أسلوب للعمل وفقا لقواعد محددة، (وتشملان في ذلك البحث العلمي والفلسفي بالإضافة إلى الحرف أو المهن) بينما تتشيران اليوم غالبا إلى النشاط الفني، النشاط الذي يمكن أن يقال إنه حر من أي نوع من القواعد، وهكذا تختلف الكلمتان في المعنى، في اللغة الواحدة رغم التطابق الشكلي، وذلك بناء على تباين المرحلة التاريخية

وفي السنسكريتية Sanskrit فإن المصطلحات التالية قد اشتقت من الجذر Silpa (ومن الممكن أن تكون مرتبطة بالكلمة السنسكريتية PiRro) والصفة Silpa ملون Colored والمصطلح المركب Silpa -suيعني ما يهب الصورة الجميلة، والزخرفة الجمالية والاسم المحايد (ماليس بمذكر أو مؤنث Neuter Noun يتشير بشكل أولي إلى الموهبة الفنية (في الهنديةSilpa تعني فن art) وفي الإيرانية القديمة نجد أن Hunara & Tasan هما مصطلحان يعادلان إلى حد كبير كلمتي فنان Artist ، فن Art في الإنجليزية

أما الكلمة القريبة من كلمة «فن» art في اليونانية فإن الأساس الهندو-أوروبي الذي يشكل منشأها يعني الحرفي «الصانع» Artisan والمهندس المعماري architect والسنسكريتية taRsan تعني «نجار» Carpenter واللاتينية texd

(١٣) صليبا، جميل المعجم الفلسفي، جـ ٢، دار الكتاب اللبناني - بيروت- ١٩٦٩ - ص ١٦٥

(١٤) راجع شرح المصطلح في اللغات المختلفة في الهامش رقم ١٢

(١٥) Kistller Paul: The Modern System of the Art, in (Weitz, Morris) ed. of. The Problems In Aesthetis, Macmillan Pullishing Co, 2nd ed. N.Y. 1970 p 111.

(١٦) Grey, D R. Art in Republic – Philosphy, Vol XXVI No 103 – October 1952, Macmillan LTD, London, 1952 p 298 and also – Lloyed, G E R., Aristotle, The Growth Structure of His Thought, Cambridge University Press, 4th Published London, 1980, p 274.

(١٧) Lloyed: p 279

(١٨) بورنتوى، ج الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٢ - ص ٤٤

(١٩) Kisteller, P O. The Modern System of the Arts Op. cit: P 118.

(٢٠) See: Ibid p 118-120.

(٢١) Ibid: 120 & also (Lloyed, G.E.R . Aristotle – Op cit , p 278 & 279).

(٢٢) انظر إبراهيم، زكريا الفنان والإنسان - مكتبة غريب - القاهرة - ١٩٧٧ - ص١٣

(٢٣) لوفافر، هنري في علم الجمال ترجمة محمد عيتاني - دار المعجم العربي- بيروت- د ت -ص٨٤

(٢٤) See. Gorky: Maxim On Literature – translated by A Finberge, Progress Publisher – Moscow, 1968; p. 235 & 236

(٢٥) Losev. A Esthetics, In, (Blankeley – T J) ed & Translator Themes in Soviet Marxist Philosophy – Selected Articles, from the (Filosofskaja Encikopedja) D Reidel Publishing Company – Boston – 1975, P. 217.

(٢٦) Santayana, George: The Sense of Beauty, op cit p. 98

(٢٧) See. Santayana, G Reason In Art In The Philosophy Of Santayana, ed with an Introduction Essay by. Irwin Edman The Modern Philosophy Library, Radom Hause, N.Y 1936, p. 20

(٢٨) See: Stroch, Guy W American Philosophy from "Edward to Dewey" – An Introduction – Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1968, P 201. also: Santayana, G: Reason in art, op cit p.p. 218 & 222

(٢٩) Santyana, G The Sense of Beauty – op cit. p 97

(٣٠) Ibid p 97.

(٣١) See: Stoch, Guy W., American Philosophy – op cit, p 261 also; (Dewey, J.) experience and Natare, Chicago, 1925, p 355 & 392.

(٣٢) Coolingwood, R.G "Plato's Philosophy of Art, Mind" no 34, January 1925, Thomas Nelson & Sons Ltd, New York 1925, p. 161

(٣٣) Grey, D R Art In The Republic, Philosophy, vol XXVII no. 103 Macmillan, London 1952, P 293.

(٣٤) Sirceloo, Guy. The New Theory of Beauty, op cit. p 84.

(٣٥) Stolnitz, J Beauty – in Enc. of ph vol. I The Macmillan Co, Free Press, N.Y 1972 p 163.

(٣٦) Kisteller, P O op cit, p 111

(٣٧) Plotinus Enneads, Great Books of Western World, ed. In Chief Robert Maynard Hutchins, vol 17, Enc. Br Inc University of Chicago, 1952, p. 24 & 26

(٣٨) Kisteller, P.O.: Op. cit p. 112
(٣٩) Ibid: p. 120.
(٤٠) Beardsley, M.C.: History of Aesthetics, in Enc. of ph, 1972, p. 22.
(٤١) See: Kisteller, P.O. Op. cit, p. 120, 121.
(٤٢) Kulpe, Oswald: Op. cit, p. 82.
Also, Brown, Clifford Libiniz and Aesthetic – Philosophy and Phenomenological Research. Vol. XXVIII no 1. September, 1967 – University of Buffalo – New York, 1967, p. 79.
(٤٣) Kant, 1.: Critique Of Judgment, op. cit, p. 250.
(٤٤) Ibid: p. 252.
(٤٥) See: Hospers, J.: Problems of Aesthics, op. cit, p. 50, 51
(٤٦) See: Santayana, G.: The Sense Of Beauty, op cit, p 16
(٤٧) See: Simmons, Ernest J. Introductions to Tolstoy's Writings, op. cit. p. 124
(٤٨) ستولنيتز، ج النقد الفني – مصدر سابق – ص ٥١٢ .
(٤٩) 49 - Confucius: The Wisdom of Confucius, tr by Him Yutang – Modern Library, New York, 1938, p. 264.
عن بورنتوي، ج الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق – ص٣٦-٣٧
(٥٠) انظر بورنتوي، ج الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق – ص ٤٠-٤١ .
(٥١) Lloyd, G.E R : Aristotle, op. cit, p. 227.
(٥٢) Holt, Elizabeth G.: Literary sources of Art History, Princeton – U.P. - 1947, p. 177.
عن ستولنيتز، ج النقد الفني – مصدر سابق – ص ١٥٧
(٥٣) Goldwater and Treves, (ed): Artists on Art, Pantheon N.Y. 1945, p. 54.
عن ستولنيتز، ج المصدر السابق – ص ١٥٧
(٥٤) زكريا، فؤاد آراء نقدية في مشكلات الفن والثقافة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥– ص ٥٢
(٥٥) Grey, D.R. Art in the Republic – op cit' p. 298.
(٥٦) ستولنيتز، ج النقد الفني – مصدر سابق – ص ٥١٧
(٥٧) زكريا ، فؤاد – مصدر سابق – ص ٢٥٣
(٥٨) Plato: The Republic 367E. & 477 & Laws 800-802 see: Beardsley. M C. The History of Aesthetics. op. cit. p 20.
(٥٩) Plato. The Republic, in (Republic and other works) translated by B Joweet, book – Anchor press, N Y 1973, p. 90.
(٦٠) Grey, D.R.: Art in the Republic, op. cit, p. 298.
(٦١) Lloyed, G.E.R. Aristotle, op cit, p. 277.
(٦٢) زكريا، فؤاد– مصدر سابق – ص ٢٥٩ - ٢٦٠
(٦٣) Aristotle: Aristotle Poetics, tr & with Critical Notes by S.H. Buther & New Introduction by John Cassner, Dover Publication Inc, 4th ed, N.Y. 1981, p. 11.
(٦٤) Ibid: p. 26 & 27.
(٦٥) Stolnitz, J.: Notes On Comedy and Tragedy, Philosophy and Phenomenological Research Vol. XVI no. 1. September 1955 – University of Buffalo – New York, 1955, p. 48
(٦٦) Aristotle: Poetics, op. cit, p. 23.
(٦٧) Stolnitz, J : Notesan comedy and Tragedy, op. cit, p. 54
(٦٨) Aristotle. Poetics op. cit, p. 17.

وقد أشار ابن سينا إلى أن الشعر اليوناني كان يقصد به في أكثر الأحوال محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكن اليونانيون يشتغلون بمحاكاتها كاشتغال العرب
(راجع: ابن سينا أبو الحسين على الحسين بن عبد الله: فن الشعر، من كتاب الشفاء ضمن أرسطوطا ليس – فن الشعر – مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد – ترجمة عن اليونانية، عبد الرحمن بدوي – مكتبة النهضة العربية – القاهرة – ١٩٥٣ – ص١٧٠)
(٦٩) See Ibid: p. 23 & also,
Encyclopedia Britanica, Art: Aesthetics, Vol. 1. Enc. Br. Inc. – London 1973, p. 152.
(٧٠) Hospers, J.. Problems of Aesthetics, op cit, p 51

(٧١) يشير «أرسطو كسينوس» (تلميذ أرسطو) إلى أن استخدام طريقة التطهر في الموسيقى قد ظهرت لدى الفيثاغوريين وإن كان أصلها يرجع إلى المصريين والصينيين، لأن عادة استخدام الموسيقى في علاج المختلين عقليا ليست يونانية في الأصل، وإنما اتبعت في الصين ومصر قبل أن يستخدمها الكهنة اليونانيون وأغلب الظن أن «أرسطو» وسع هذه النظرية بعد أن لاحظ ما لبعض أنواع الموسيقى من تأثير في إحداث حالة نفسية أو نشوة أو «أحوال»، وهذه أمور مقرها الشرق، وليس اليونان (راجع بورتنوري، ج الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق – ص٤٧–٤٨)

(٧٢) See: Encyclopedia Britanice Art: Aesthetics, op. cit, p. 152.

(٧٣) ابن سينا فن الشعر – مصدر سابق – ص ١٨٨

ويلاحظ أن «ابن سينا» «وابن رشد» يرددان آراء أرسطو لأن ما كتباه هو عبارة عن تعريب أو تلخيص لكتاب فن الشعر لأرسطو فحسب

(٧٤) ابن رشد، أبو الوليد تلخيص كتاب «أرسطوطا ليس في الشعر» ضمن أرسطوطا ليس فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – ١٩٥٣ – ص٢١٨

(٧٥) المصدر السابق ص ٢٠٤ – قارن أيضا بابن سينا فن الشعر – مصدر سابق – ص١٦٩–١٧٠

(٧٦) انظر بورتنوي، ج الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق – ص ١٢٦–١٢٧، ١٤١

(٧٧) Beardsley, M.C The History of Aesthetics, op. cit, p. 24

(٧٨) ستولنيتز، ج- النقد الفني – مصدر سابق – ص ١٨٤ – ١٨٥

(٧٩) انظر المصدر السابق – ص ١٨٧

(٨٠) المصدر نفسه – ص ١٨٠

(٨١) انظر كيللي، ف كوفالزون، م المادية التاريخية – ترجمة أحمد داود– مراجعة بدر الدين السباعي – دار الجماهير – دمشق – سبتمبر ١٩٧٠ – ص ٥٣١

(٨٢) Dremove, Anatoly: The Ideal, and the Hero in The Art, translated by Kate Cook in (Mozhnyagun, s. ed): Of Problems of Aesthetics – Collection Articles – Progress Publishers, 1 St Printing Moscow – 1969 – p 42

(٨٣) Ibid: p. 43

(٨٤) انظر ستولنيتز، ج النقد الفني – مصدر سابق – ص ١٨٩

(٨٥) راجع (الفن في المجتمع الفاضل)

(٨٦) انظر بورنتوي، ج الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق – ص٤٠

(٨٧) المصدر السابق – ص ٤٢–٤٣

(٨٨) المصدر نفسه – ص ٢٣– ٢٨

(٨٩) المصدر نفسه – ص ٣٣–٣٥

(٩٠) See: Rader, M & Jessup, B Art and Human Values, op. cit, p 225

(٩١) Plato: The Republic and Other Work, op cit, p. 89

(٩٢) Ibid. p. 87.

(٩٣) Ibid: p 88.

(٩٤) هويسمان، دينس علم الجمال (الاستاطيقا) ترجمة أميرة مطر، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – ١٩٥٩– ص ١٨

(٩٥) انظر بورنتوي، ج الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق– ص٢٧، (راجع الجمهورية لأفلاطون، أيضا الكتاب الثالث، والكتاب الرابع)

(٩٦) المصدر السابق – ص ٤١

(٩٧) أرسطو السياسة – الفصل السابع من الكتاب الخامس فقرات ١٣٤١ ب، ١٣٤١ عن المصدر السابق ص ٤٩ ، ٥٠

وقد يلاحظ أنهم لم يقفوا موقفا حادا من الشعراء كما فعل أفلاطون

(٩٨) Breadsley M C The History of Aesthetics, op. cit, p. 21

(٩٩) بورنتوي، ج الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق – ص ٦٦

(١٠٠) المصدر نفسه – ص ٩٢

(١٠١) انظر عكاشة، ثروت التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحة – المختار من عالم الفكر (١) دراسات إسلامية – بإشراف محمد يوسف الرومي أحمد أبو زيد وزارة الإعلام – الكويت– ١٩٨٤ – ص ٢٧٣

(١٠٢) المصدر السابق – ص ٢٧٥ – ٢٧٩

(١٠٣) المصدر نفسه – ص ٢٨٧

(١٠٤) المصدر نفسه - ص ٢٨٧ .
الصورة التي تبدو فيها ملامح النبي واضحة مكتملة غاية في الندرة وترجع إلى فترة مبكرة، مثال ذلك الصورة الواردة بجامع التواريخ، في مستهل القرن الرابع عشر الميلادي وابتداء من القرن الرابع عشر وربما قبل ذلك بقليل تميزت صور الرسول بهالة من النور وكأنها شعلة نورانية، ثم بعد ذلك، في أواخر القرن السادس عشر جرى العرف على رسم خمار على وجه الرسول لحجب ملامحه وربما لإرضاء أصحاب الرأي المتشدد مثل لوحة الرسول وأبي بكر وعلي من مخطوطة سير النبي، ومثل منمنمة إسراء الرسول بمخطوط «يوسف وزليخا» للشاعر «جامي»، وبمخطوطة للشاعر «نظامي» ويبدو فيهما الرسول فوق ظهر البراق والسماء صافية في زرقة أخاذة (راجع المصدر السابق - ص ٢٨٦ والهوامش بنفس الصفحة
(١٠٥) ستولنيتز، ج النقد الفني - مصدر سابق- ص ٢٥٦

(١٠٦) See: Simmons, E.J.: Introduction to Tolstoy's Writings – op. cit, p. 121
(١٠٧) See: Tolstoy, Leo: What is Art, translated by Maude, Oxford University Press, London, 1955, p. 25.
(١٠٨) See Simmons, E.J.: Introduction to Tolstoy's Writings, op. cit, p. 122.
(١٠٩) Ibid: p. 122.
(١١٠) Ibid: p. 123 & 124.

(١١١) انظر ستولنيتز، ج. النقد الفني- مصدر سابق- ص ٥٢٧ .
عن ستولنيتز ، ج النقد الفني - مصدر سابق - ص ٥٢٣
(١١٢) See: Argon, Giulio. C: Art-op. cit, p 772.
(١١٣) See: Rader, M & Jessupe B: Art and Human Values, Op. cit, p. 214. Also: Butcher, S.H. Anistotle Theory Of Poetry and Fine Art, op. cit, p.p. 199 & 200.
(١١٤) Hospers, J.: Problems of Aesthetics, op. cit, p. 50.
(١١٥) Rader, M. & Jessup, B.: Art and Human Values, op. cit, p. 214.
(١١٦) Kulp, Oswald: Introduction to Philosophy, op. cit, p. 83.
(١١٧) Kant, I.: Critique of Judgement, op. cit, p. 77.
(١١٨) Ibid· p. 79 & also: Kemp.: The Philosophy of Kant, op. cit, p. 107.
(١١٩) Ibid: p 45.
(١٢٠) Hegel, G W.F. On Art, Religion, Philosophy, tr. by B. Bosanqueet. by: J. Glenn Grey, Harper Torck Books N Y. 1976, p 91
(١٢١) See: Perry, R.B.: The Realms of Value, Harvard University Press, 1954, p. 104 & 105.
(١٢٢) Stace, W.T.· The Philosophy of Hegel, Dover Publication, N.Y. 1955, p. 44.
(١٢٣) Prall, D.W.: Aesthetic Judgments, Crowell, New York, 1929. p. 13.
(١٢٤) Rader, M. & Jessup, B.: Art and Human Vaues, op cit, p. 214.
(١٢٥) Pordro, Michael: The Manifold in Perception Theories of Art from "Kant" to Hildebrand Oxford University Press, London 1977, p. 36.
(١٢٦) جونسون، روف الجمالية، ضمن موسوعة المصطلح النقدي - ترجمة عبد الواحد لؤلؤة المجلد الأول- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- دار الرشيد للنشر- بغداد- ١٩٨٢ - ص ٢٦٩
(١٢٧) المصدر السابق - ص ٢٩٠ - ٢٩١
(١٢٨) Nietzsche, F.: The Philosophy of Nietzsche ed. by, Geoffrey Clive – Mentor Book from New American Liberary, New York, 1965, p. 42.
(١٢٩) انظر جونسون، ر ف : الجمالية - مصدر سابق - ص ٢٩٣- ٢٩٤
(١٣٠) See: Pordro, M., The Manifold in Perception, op cit, p. 37.
(١٣١) Nietzsche, F.: The Philosophy of Nietzsche, op. cit, p. 542.

(١٣٢) جونسون، ر ف الجمالية - مصدر سابق - ص ٢١٤، وأيضا ستولنيتز، ج . النقد الفني مصدر سابق - ص ٥٣٠- ٥٣١
(١٣٣) Hannay, A H.: The Concept of Art for Art's Sake, Philosophy – Vol XXIX, No. 108, January 1954, Macmillan Company L.T.D., London, 1954, p. 46.
(١٣٤) Ibid· p. 44.
(١٣٥) Ibid: p 49
(١٣٦) انظر مكاوي، عبد الغفار ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر جـ ١- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٢ ص ٦٥- ٦٦ .

(١٣٧) المصدر السابق – ص ٦٩

(١٣٨) المصدر نفسه – ص ٩٩

(١٣٩) من مذكرات «بودلير» عن إدجار الان بو، والتي استعادها في دراسته عن جوته، وذلك عن بيا، بسكال . بودلير بقلمه – ترجمة صلاح لبكي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٦٩ – ص ١٦٢

(١٤٠) المصدر السابق – ص ١٢٠

(١٤١) Nietzsche, F : The Philosophy of Nietzsche, op. cit, p. 532 & 533.

(١٤٢) Plekhanove, G. Art and Social Life, translated by A. Fineberg, Progress Publishers, Second Edition, Moscow, 1974, p. 7.

(١٤٣) Ibid: p. 11

(١٤٤) Hannay, A. H . The Concept of Art for Art Sake, op. cit, p. 44.

(١٤٥) Losev, A Esthetics, op. cit, p. 217

(١٤٦) Kant, I : Critique of Judgment, op cit, p. 77.

(١٤٧) لالو، شارل مبادىء علم الجمال – الإستاطيقا – ترجمة مصطفى ماهر – مراجعة يوسف مراد– دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – ١٩٥٩– ص ١٧ .

(١٤٨) انظر جويو ، ج م مسائل في فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٤٨ – ص ١٩

(١٤٩) Pordro, Michael: The Manifold in Perception, op. cit, p 51 & 52, also Ducass, C. J.: The Philosophy of Art, Dover Publication, N Y. 1966, p. 95.

(١٥٠) انظر جويو، جـ م مسائل في فلسفة الفن المعاصر– مصدر سابق–ص ٢٤

(١٥١) Ducasse, C J.: The Philosophy of Art, op. cit.

(١٥٢) انظر لالو، شارل . مبادىء علم الجمال – مصدر سابق – ص ٦٧ .

(١٥٣) Santayana, G . The Sense of Beauty, op cit, p. 18 & 19

والجدير بالذكر أن «سانتيانا» يمثل موقفا متذبذبا، فتارة يتخذ جانب الفصل بين الفن والمنفعة، وتارة يقترب من الربط بينهما ،وقد كان هذا نتيجة لربطه التقويم الجمالي بمبدأ اللذة (راجع القسم الأول من هذا البحث)

(١٥٤) Sartre, J. P The Psychology of Imagination, translated by Bernard Frenchtman, Philosophical Liberary, New York, 1984, p. 273

(١٥٥) ولقد رأى كروتشه أنه توجد صورتان للمعرفة معرفة حدسية Intuitive Knowledge ، أو معرفة منطقية Logical Knowldege معرفة نحصل عليها بالتخيل، أو معرفة نصل إليها بالعقل معرفة بما هو فردي أو شخصي، ومعرفة بما هو كلي معرفة بالأشياء أو معرفة بالعلاقات بين الأشياء انها في الحقيقة معرفة منتجة إما للصور Images ، أو للتصورات راجع

Croce, Bendetto : Aesthetics as a Science of Expression and General Linguistic, Translated by, Douglas The Srdem liberary, London, 1978 p I.

ويعتبر الحدس شكلا لا تصوريا Nonconceptual للمعرفة فهو الشعور بالصورة الخاصة سواء بالنسبة للإحساسات الخارجية (شخص أو شيء) أو الإحساسات الباطنية (كالانفعال والحالة النفسية) والجدير بالذكر أن كروتشه قد استخدم مصطلح «الحدس» Intuition مشتقا من الاستعمال الكانطي لكلمة Anochaung بشكل مباشر راجع

Harris, H S : Croce, Bendetto, in the Encyclopedia of Philosophy, Vol 3 The Macmillan Company, The Free Press, New York, 1972, p 294 .

(١٥٦) Croce, B The Essence of Aesthetics, translated by Douglas The Arden Liberary, London, 1978, P.8.

(١٥٧) ويمكن تتبع هذا الرأي في القسم الأول من هذا البحث، ابتداء بالربط بين الفن والمنفعة من حيث التعريف، انتهاء إلى الآراء التي تجعل الفن وثيق الصلة بالفائدة، والربط بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وبالتالي الربط بين الأخلاقي والجمالي

(١٥٨) Croce, B . The Essence of Aesthetic, op cit, p 11-13

(١٥٩) Croce, B. Aesthetics as a Science of Expression and General Linguistic, op. cit, p. 151

(١٦٠) See Croce, B The Essence of Aesthetic, op cit, p. 13 & 14

(١٦١) Ibid: p. 14.

(١٦٢) Rader, M & Jessup, B : Art and Human Values, op. cit, p. 214

(١٦٣) See Croce, B : The Essence of Aesthetics, op cit, p 14 & 15.

(١٦٤) Croce, B : My Philosophy, Essay on the Moral and Political Problems of Our Time, selected by R. Klibansky, Tr , by E. F Carrit – Collier Books, New York, 1969, p 139.

(١٦٥) See: Croce, B : The Essence of Aesthetics, op cit, p. 15 & 16.

(١٦٦) Croce, B.: The Psychology of Imagination, op. cit, p. 142.

(١٦٧) Sartre, J. P.: The Psychology of Imagination, op. cit, p. 273.

(١٦٨) Ibid: p. 273.

(١٦٩) Sartre, J. P. Literary and Philosophical Essays – tr. by Annette Michelson, Rider and Company, 1955, p. 96.

(١٧٠) Sartre, J. P.: The Psychology of Imagination, op. cit, p. 281.

(١٧١) وذلك على أساس تقسيم حياة «سارتر» الفكرية إلى مرحلتين · الأولى تنتهي بصدور الوجود والعدم، والثانية تبدأ بعد ذلك، وتاريخيا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، مع ملاحظة عدم الانفصال الدقيق بين المرحلتين

(١٧٢) انظر إيخينباوم، بوريس نظرية المنهج الشكلي – ترجمة إبراهيم الخطيب (ضمن نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس) الشركة العربية للناشرين المتحدين – مؤسسة الأبحاث العربية– ط ١ – بيروت ١٩٨٢ – ص ٣٠، ٣٤– ٣٥

(١٧٣) ستولنيتر، ج النقد الفني – مصدر سابق – ص ١٩٥

(١٧٤) انظر ايخينباوم، بوريس نظرية المنهج الشكلي – مصدر سابق– ص ٤٠

وأيضا فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي– مكتبة الأنجلو المصرية– ط ٢ – القاهرة – ١٩٨٠ – ص ٥٧ .

(١٧٥) انظر فضل، صلاح المصدر السابق ص ٥٦– ٥٧

(١٧٦) ايخينباوم، بوريس نظرية المنهج الشكلي – مصدر سابق – ص٤٣ .

(١٧٧) انظر أحمد، محمد فتوح الشكلية – ماذا يبقى منها – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الثاني – يناير– ١٩٨١ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨١– ص ١٦٣

(١٧٨) Trotsky, Leon: Literature and Revolution, Russell & Russell – New York, 1857, p 162.

(١٧٩) ايخينباوم، بوريس نظرية المنهج الشكلي – مصدر سابق – ص٣٦ – ٣٧

(١٨٠) المصدر السابق – ص ٣٩

(١٨١) See: Trotsky, L.: Literature and Revolution– op. cit. p. 163 & 164

(١٨٢) وقد تطور مع هذه الحلقة «المنهج الشكلي» ليصير إرهاصا بالبنيوية

(١٨٣) فضل، صلاح نظرية البنائية في النقد الأدبي – مصدر سابق – ص ١١٥

(١٨٤) موخاروفسكي، يان اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت الروبي، مجلة فصول – المجلد الخامس – العدد الأول – اكتوبر ١٩٨٤– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٤ – ص ٤١

(١٨٥) المصدر السابق– ص ٤١ – ٤٢ .

(١٨٦) See: Weitz, Morris: Criticism without Evaluation - Philosophical Review, Vol LXI, No.I January 1952 Cornell Universty Press, N.Y. 1952, P. 65&66.

(١٨٧) ستولنيتز، ج النقد الفني – مصدر سابق – ص ٧٢٩

(١٨٨) رومان جاكوبسون Roman Jackobson. (١٨٩٦) مؤسس حلقة موسكو اللسانية (١٩١٥–١٩٠٢) التي اندمجت في «الأوبوياز» فشكلتا الحركة الشكلية فيما بين ١٩٢٠– ١٩٣٩ في تشيكوسلوفاكيا، هاجر إلى أمريكا خلال الحرب العالمية الثانية، وظهرت له أبحاث في اللسانيات العامة بالفرنسية سنة ١٩٦٣ ، راجع نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكليين الروس – مصدر سابق – ص ٧٠

(١٨٩) إيخينباوم، بوريس نظرية المنهج الشكلي – مصدر سابق – ص٣٥

(١٩٠) فضل، صلاح نظرية البنائية في النقد الأدبي – مصدر سابق – ص ٦٠

(١٩١) Rader, M.& Jessup, B: Art and Human values, op. cit. p 215.

(١٩٢) Trotsky, L. Literature and Revolution op. cit. p 164.

(١٩٣) Ibid: p. 165.

(١٩٤) Ibid: p. 165.

(١٩٥) Ibid: p. 166.

(١٩٦) جاكوبسون الشعر الروسي الحديث براغ – ١٩٢١ – ١١١ · عن إيخينباوم، ب نظرية المنهج الشكلي – مصدر سابق – ص٣٥

(١٩٧) Trotsky, L: Literature and Revoluton, op. cit. p.172

(١٩٨) فضل، صلاح . نظرية البنائية في النقد الأدبي - مصدر سابق - ص ١٢٢

(١٩٩) نفس المصدر السابق- ص ١٢٢

(٢٠٠) إبراهيم، نبيلة البنيوية من أين وإلى أين - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني- يناير ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ص١٦٨

(٢٠١) Vial, Jeanne: Analyses Structura Les Parian et Ideologoues Structuralists, toulouse 1969 Trad B A. 1973 p.9.

عن فضل، صلاح . نظرية البنائية في النقد الأدبي - مصدر سابق - ص١٧٥

(٢٠٢) انظر . صلاح فضل المصدر السابق- ص ١٧٧-١٧٨

(٢٠٣) المصدر السابق - ص ١٧٩

(٢٠٤) المصدر السابق - ص ١٩٥، ٢٠٤

(٢٠٥) المصدر السابق - ص ٢٩٧ ، ٢٩٩

(٢٠٦) انظر : إسماعيل، عز الدين : مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية -مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني - يناير ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة- ١٩٨١ - ص ٢٢- ٢٣

(٢٠٧) انظر بارت، رولان درجة الصفر للكتابة - ترجمة محمد برادة- دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٣٢ - ٣٥ .

(٢٠٨) المصدر نفسه - ص ٨٦- ٨٨

(٢٠٩) فضل، صلاح نظرية البنائية في النقد الأدبي - مصدر سابق - ص ٢٣٤

(٢١٠) قام «لوسيان جولدمان» في إطار علم اجتماع الأدب بدراسة العمل الأدبي مع وضع البناء الاجتماعي والتاريخ في الاعتبار، وذلك وفقا لمنهجه البنيوي التوليدي الذي يجمع بين البنيوية والماركسية، ولذا فإن هذا الاتجاه لا ينصب عليه نقدنا هذا، وإننا لا نضعه ضمن البنيوية بمعناها الدقيق، كما أنه ليس مجالا للدراسة في هذا القسم

برنشتاين ولغة الموسيقى

بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي

د. محمد هليل *

ينوه ليونارد برنشتاين في مستهل كتابه «سؤال بلا جواب The Unanswered Question » - الذي يضم ست محاضرات ألقاها على طلبة جامعة هارفارد - إلى كونه صادف كشفا مذهلا أثناء انهماكه في تحليل تنويعات آرون كوبلاند الموضوعة لآلة البيانو، فبإضفاء تحوير طفيف على النوتات الأربع الأول التي تؤلف بذرة العمل ككل، تحقق من كونها تشكل الموضوع اللحني في الفوجة من مقام دو دييز الكبير لباخ بمؤلفه: الكلافيير المعدل - الجزء الأول. كما اتضح له أن النوتات المذكورة لا تعدو أن تكون أساس التنويعات بثمانيّة سترافنسكي بعدما جرى تصويرها مقاميا وتكرار درجتها الأولى، بل وخطر له أنها تصوغ اللحن الشعاري motto برابسودية رافيل الإسبانية، ولكن في ترتيب ومقام متغايرين. وعلاوة على ذلك فقد غدا بوسعه الالتقاء بالنوتات الأربع كرة أخرى في بعض ألحان الموسيقى الهندوسية (وغيرها من موسيقات الشرق التي كان

* أستاذ بالمعهد العالي للفنون الموسيقية - الكويت

مولعا بها حينذاك)(١) . ويستطرد برنشتاين قائلا:«وهنا برقت في رأسي فكرة أنه يتعين البحث عن سبب يبرر وجود هذه التراكيب الحاوية لنفس الدرجات في العمق الكامن بأعمال كل من باخ وكوبلاند وسترافنسكي ورافيل.. ورغم أن الاعتقاد بإمكان وجود قواعد للموسيقي تتميز بطابعها الفطري الواسع الانتشار قد لازمني من وقتها إلى الآن، فإنني لم أتخيل قط أن تواتيني الجرأة كي أجعل من خاطر كذاك - ينقصه التحديد ويبدو غير قابل للتحقق عمليا - أساسا لمحاضراتي لو لم أكن قد اطلعت على ما تجمع خلال الأعوام الأخيرة من حقائق تؤكد وجود قواعد كونية تعمل كأساس للغة الحديث، ولا أكتمكم أني تأثرت بشدة - وتشجعت أيضا - بالأفكار السائدة في هذا المجال الجديد نسبيا الذي يجب أن نعزوه إلى تشومسكي» (٢).

وبرأي برنشتاين أن تشومسكي استطاع، بمعونة البعض من تلامذته، إصدار عدد من المؤلفات التي رفدت علوم اللغة بحافز حيوي، ودفعت بها إلى نقطة بدت عندها وكأن ضوءا جديدا بسبيله لأن يسلط على ما هية العقل الإنساني كي يجلو وظائفه البنائية للعيان. ويمكن القول إجمالا اننا حين نبحث بعمق في الطريقة التي نتحدث بها - بأن نعمد إلى تجريد قواعد اللغة المنطقية - فلربما غدونا أقدر على اكتشاف الكيفية التي نتواصل بها على الصعيد الأعم: عن طريق الموسيقى والفنون عامة، وكافة أشكال السلوك الاجتماعي، بل وقد نكتشف أيضا ممّ تتركب عقولنا وعلى أي نحو تعمل. ويبدو أنه مع كل عام يمر يتأكد الدليل على صدق فرضيات تشومسكي بخصوص وجود نوع من السليقة النحوية ذات الملمح الفطري innate grammatical Competence أو لعلها أن تكون ملكة لغوية طبيعية تتحكم فيها عوامل الوراثة وتتسم بطابعها الكوني الشامل Universa1(٣)

ويواصل برنشتاين شرح جهود تشومسكي في هذا الصدد فيرى أنه توصل إلى فكرته عن القواعد الكونية من خلال نظرية كان لايفتأ ينقحها باستمرار ضمنها فرضياته عما أسماه بالـ«العمٌوميات الأساسية FormaL universals» وكان يقصد بها أنماط القواعد المنتقلة وراثيا عبر الأجيال والتي تمارس عملها بأكثر المستويات عمقا في جميع اللغات. وطبيعي أنه كان مسوقا في بحثه عن تلك القواعد بالحاجة إلى رؤية العالم ككل إضافة إلى فهم العقل البشري برمته، لامجرد طرائق التفكير الجزئي المطبقة في أمريكا أو فرنسا أو لدى شعوب الإسكيمو أو الزولو.

ولقد ركز تشومسكي دائما على أوجه التشابه الخافية بين لغات العالم بصورة تفوق وجوه الخلاف المكشوفة لنواظرنا، فبرغم كون الأخيرة أوضح ظهورا لكنها تتميز بسطحيتها على نقيض التماثلات الأوغل في تسربها وانطوائها على الإثارة، والأشد قابلية مع الوقت لأن تلفت الانتباه حال كونها تعزز ما نعتقده بشأن عالمية اللغة، وتاليا الأصل الموحد للجنس البشري Mono-genesis.

والواقع أن مصطلح«العالمية Universality يتصف بكونه خطرا وفضفاضا في آن، لأنه بينما يتضمن معنى التشابه نراه يضمر في مغزاه معنى الاختلاف. ولنتذكر تعليق مونتاني بأن أكثر خاصيات الإنسان شمولا هي تلك الدالة على تنوعه، مما يقودنا إلى مفارقة يمكن أن نجدها في عمق الدراسات اللغوية. إذ بالوقت الذي ينهمك عالم اللغويات في سبرغور لغة ما أوعدة لغات تؤلف عائلة واحدة، بقصد استنباط قواعدها الخاصة، فإن (لا يني) يجد سعيا وراء اكتشاف أوجه الشبه الكائنة في خلفية اللغات أو العوائل اللغوية المختلفة، وهذا بالضبط ما يفعله علماء اللغة الجدد حين يعكفون على تحليل العمليات العقلية المتحكمة في لغاتنا المتداولة، بحثا عن القوانين العامة التي يستطاع تطبيقها ـ كما يأملون ـ على كل اللغات سواء ما عرف منها أو لم يعرف بعد. ومع أنها مهمة صعبة لكن هدفها الرائع يتطلب حدسا ملهما بقدر ما يستحث العقل على إحداث نقلة نوعية في مجال العلم، كما وأنه في حال ثبوت الدليل على صحة المبدأ الكوني سيكون الوقت قد حان لتوكيد صلة القربى بين فصائل النوع الإنساني في كافة أرجاء المعمورة[٤].

أما كيف يسلك اللغويون في أدائهم لتلك المهمة، فإن من ضمن وسائلهم استخلاص العموميات الأساسية، أو بالأحرى الظواهر الكلية الطابع التي تؤلف في مجملها علم الصوتيات Phonol-ogy. فهم مثلا يقررون أن جميع اللغات تشترك في فونيمات معينة Phonemes تمثل وحدات الكلام الصغرى التي تنشأ عن التركيب الفسيولوجي للفم والأنف والحنجرة، ونظرا لأننا متوحدون في هذه الأعضاء لذا فكلنا قادرون على التلفظ بالمقطع الصوتي AH الذي يصدر بمجرد فتح الفم ونطقه. ورغم أن أي إنسان بإمكانه أداء هذا الصوت اللين إلا أنه قابل للتنوع وفقا لشكل التجويف الفمي أو خلفية الشخص مما يتبعه ظهور تهجيات مختلفة لأية كلمه يدخل في تركيبها، مثل CLass التي قد يجرى نطقها على الوجه التالي: CLâss أو CLáss او CLâss بيد أن هاته التهجيات لا تخرج عن كونها صورا منوعة للفونيم الأصلي AH الذي يعتبرونه لهذا السبب مقطعا كونيا، أو بالأدق أحد عموميات اللغة الأساسية[٥].

ومع أن برنشتاين يعتقد بكون أفرع الدراسات اللغوية الحديثة، الصوتيات Phonology والإعراب Syntax والدلالة Semantics تمدنا بمجالات ثلاثة تصلح لأن تشكل منهجا يعوّل

عليه في دراسة الموسيقى، فإنه يختار الفرع الأول - الصوتيات - ليكون أساسا يستند إليه في سعيه لإثبات الأصل الواحد - أو المشترك - لهذا الفن بوصفه لغة من اللغات. ولذا نراه يبدأ بالسؤال:«لو افترضنا جدلا أن مقولة تشومسكي عن العموميات الأساسية قابلة لأن تنطبق بصورة ما على الموسيقى، فكيف يسعنا التحقق من عالميتها كلغة باستخدام وسائل علمية تنهض على التشابه اللغوي؟ ويرد بالقول: لقد اعتدنا على اعتبار الموسيقى ظاهرة مجازية أو ضرب من التعبير الرمزي الغامض عن وجودنا العاطفي الأشد إيغالا، وإذا كان عالم جهبذ كأينشتاين لايفتأ يؤكد أن«أجمل خبرة نستشعرها هي الغموض»، فلِمَ يحاول العديدون منّا تعليل جمال الموسيقى عن طريق الشرح وتجريدها بالتالي من غموضها الآسر؟ والجواب أن الفن الموسيقي لايمثل في حد ذاته فنا غامضا ومجازيا بقدر مايسعنا النظر إليه كفن ولد بأحضان الرياضيات إذ هو يتألف من عناصر قابلة للقياس: كالذبذبات والأزمنة وشدة الصوت والأبعاد، وعليه فالتفسير المنطقي - فضلا عن ضرورته - ينبغي أن يزاوج بين التفكير العلمي والإستطيقا على غرار ما تلجأ الأبحاث اللغوية إلى المزاوجة بين علوم عدة كالرياضيات والفلسفة والاجتماع وغيرها، ولعل ذلك هو ما جعل برنشتاين يطالب باستخدام علوم اللغة الجديدة كمنهج للاقتراب من الموسيقى، بحيث نجد مستقبلا دراسات موسيقية - لغوية musico - Linguistics تحاكي نظيراتها القائمة على الجمع بين علم النفس أو علم الاجتماع من جهة وعلوم اللغة من جهة أخرى(٦).

ويعود برنشتاين إلى توضيح«لِمَ داهمتني الإثارة عند شروعي في قراءة الأبحاث اللغوية التي تتحدث عن ملكة نحوية سليقية، إذ شعرت فجأة بأن فكرتي القديمة التي تتمحور حول إمكان وجود قواعد للموسيقى تتصف بالشمول تدب فيها الحياة بعدما ظلت هاجعة في مكمنها لعدة سنوات بفعل ما يتردد على الألسنة من أن الموسيقى لغة عالمية تخاطب كل البشر.. فمن كثرة مااستمعنا إلى تلك العبارة صرنا نوقن بأن رصيدها من حسن النية نفذ تماما بحيث لم تعد تمثل في نظرنا صيغة مصكوكة فحسب، بل وغدت تنطوي أيضا على قدر هائل من الخداع.. فكم منا يطيق الإنصات لمدة أربعين دقيقة كاملة إلى أعمال الموسيقى الهندية المؤسسة على مقامات الراجا ويظل قادرا على الاحتفاظ بانتباهه طيلة الوقت؟ ثم ماذا عن بعض إنتاج الاتجاه الطليعي avant-garde، أيستحق فعلا أن يوصف بالعالمية؟ آه، كثيراً ما فكرت في هذه اللغة العالمية المخاطبة لعموم البشر، لكنني ما أن اطلعت على المباحث اللغوية الجديدة حتى صارحت نفسي بالقول: هاهي طريقة لإحياء فكرتي الحدسية التي وهن عودها تحت وطأه الابتذال الفكري السائد، ثم مالبثت أن تساءلت: أو ليس جائزا عن طريق عقد المقارنات بين أفانين المعالجة الموسيقية واللغوية إثبات أو نفي، أو على الأقل كشف مدلول هاته العبارة التي تزعم بأن الموسيقى لغة عالمية الانتشار(٧).

ويرى برنشتاين على العكس«أن المدخل الوحيد إلى عالمية اللغة يتمثل في التحقق من أصلها المشترك الكامن وراء اللهجات المتباينة، لأننا حين نعود القهقري إلى أكثر الأصول قدما فلسوف نلقى بالفعل دلائل مذهلة تؤكد صحة المبدأ الكوني، وواضح أنه يتعذر إيجاد دليل حاسم على عالمية اللغة ما لم نتوجه إلى أقدم اللغات التي اخترعها الإنسان في عصور ما قبل التاريخ، ولكون هذه اللغات لم تعد موجودة الآن رغم تحدث الناس بها لفترة امتدت إلى ملايين الأعوام قبل أن يتاح لهم تطوير لغاتهم المدونة التي لا يزيد عمرها عن بضعة آلاف من السنين، فعلماء اللغة ملزمون بمواصلة العمل دون دليل مكتوب، وبالتالي فهم مضطرون إلى الاستغراق في نوع من التفكير التأملي، ولأنهم ينشدون من الوجهة المثالية البحث عن لغة أم ذات ملمح عالمي يحتمل أن تكون شكلت الأساس المشترك لكافة البشر في عهودهم المبكرة، لذا فهم يواجهون أصعب مهمة طالما يتعين عليهم الإيغال في مجاهل القرون السحيقة. ولقد كان إطلاق اسم «الظواهر الأحادية المنشأ» على هذا المبحث إنجازاً حقيقيا نظرا لكونه يعود بنا مجددا إلى النظرية القائلة بانبثاق جميع اللغات عن مصدر وحيد. ياله من اسم دال، ويالها من فكرة مدهشة أثارتني إلى الحد الذي جعلني انخرط ليلة كاملة في تأمل أشكال سلوكي الأحادية الأصل، فحاولت أن اتخيلني كائنا بدائيا، بل وأن استنتج كيف أجبر سلفي - الطفل القديم - على التعبير عن نفسه لفظيا حتى استطعت في النهايه أن أملأ بضع صفحات بالمقاطع الأساسية التي بدت لي صائبة على نحو ما، ومنتمية إلى بعضها بعضاً فضلا عن كونها قد أثلجت صدري بما انطوت عليه من منطق ملفت»[٨].

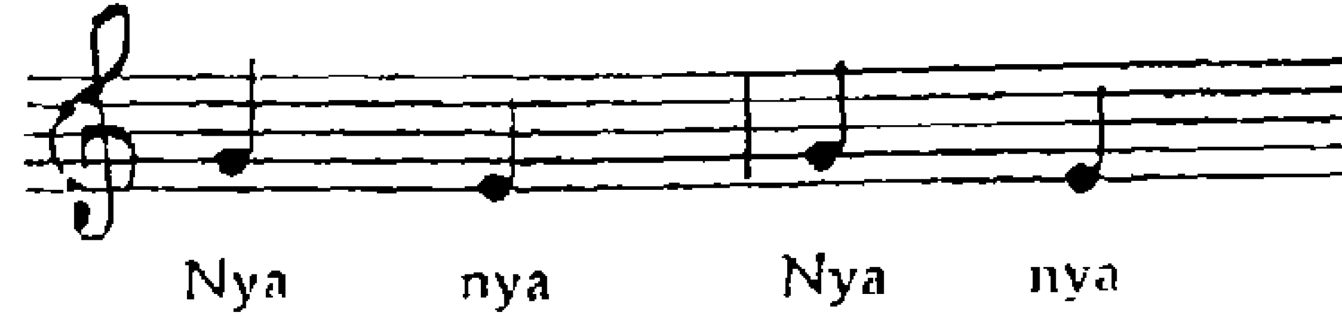
ويلقي برنشتاين مزيدا من الضوء على محاولته، فيقول:«لقد بدأت بتخيل نفسي طفلا في المهد يجهد بإصرار لأن يختبر ذلك الصوت الذي اكتشفه حديثا : Mmmm، وبعد برهة شعرت بالجوع فجعلت أكرره لألفت انتباه أمي إلى ما أعانيه :! MMM! MMM وحالما فتحت فمي لأتلقف حلمة الثدي صدر عني الصوت التالي. MMM - AAA حسنا ها أنذا قد ابتدعت مقطعا أصليا: Ma لابد وأن يكون أحد أوائل المقاطع البدائية التي نطق بها الإنسان بدليل أن معظم لغات العالم لاتزال تحوي إلى اليوم كلمة (أم) التي تستعمل نفس الجذر Ma أو بعض تحويراته الصوتية، ولننظر مثلا اللغات المنحدرة عن اللاتينية :mater, madre, mere الخ واللغات الهندوأوروبية. matter , moder واللغة السلافية mat, mattka واللغة العبرية: Ima ولغة النافاجو: Shi,ma وحتى اللغات السواحلية والصينية واليابانية : Mama[٩].

وبقصد أن نفهم كيف تطورت الموسيقى عن اللغة يدعونا برنشتاين إلى «تقمص شخصيةالطفل البدائي صاحب الفضل في اختراع المقطع الأصلي ! Ma الذي سرعان ما أتعلم كيف أربطه

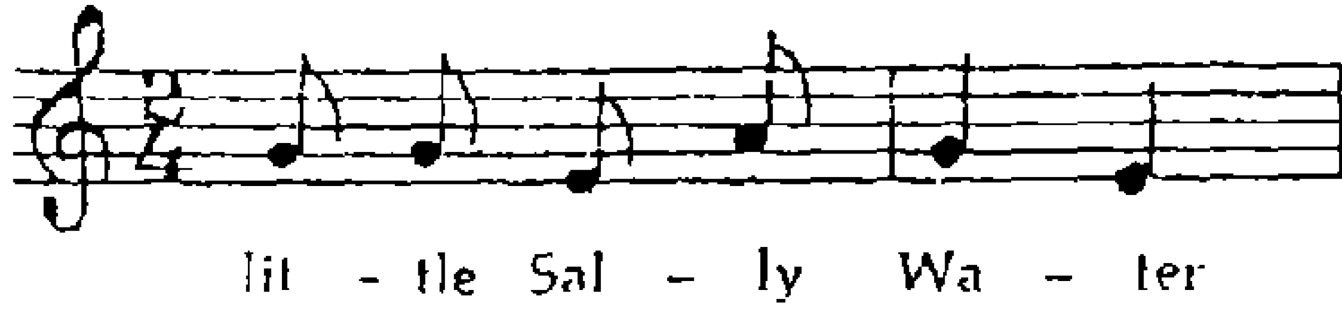
بالمرأة التي تمدني باللبن فأناديها به عندما احتاج إليها، على أنه يتضح حين نعكف على تأمل هذا المقطع من الوجهة الصوتية أن يستهل بصوت متحرك ictus ويختتم بانزلاقة هابطة aaaA قد ينعكس اتجاهها حين يراد به الاستفهام عن شيء Maaaوفي الخطوه التالية عندما يزداد شعوري بالجوع أو نفاذ الصبر أجدني مضطرا إلى إقواء الصوت المتحرك بإطالته: MAAA، لذا أدعوكم إلى أن تنتبهوا، فها أنذا أغني وها هي الموسيقي قد ولدت، لأنه بمجرد حذفي انزلاقة المد تحول المقطع الصوتي إلى درجة موسيقية، أو لنقل بمصطلح زماننا، لقد أمكن «تدوين» المورفيم بوصفه واقعة صوتية محدده الطبقة، أما ماهي هذه الطبقة، ولِمَ اخترتها بالذات فمسألة تحتاج مزيدا من الشرح(١٠) ويبدو أننا سنبدأ بفرضية من شأنها توكيد مقولة ذائعة أخرى مفادها أن الموسيقى لغة محترة Heightened، فما علة احترارها ذاك؟ إنه الانفعال الزائد الناجم في حالتنا تلك عن مكابدة الجوع ونفاذ الصبر، وما من شك في أن الانفعالات من أعم الظواهر الإنسانية، إذ نحن جميعا نملك قدرة على الشعور بالغضب والخوف والتوقع والعداء، كما وأننا نبدي نفس العوارض الفسيولوجية الدالة على تأثرنا بعاطفه ما، كأن يرفع أحدنا حاجبيه تعبيرا عن الدهشة، أو تتسارع دقات قلبه كلما أحس بالروع، ولو صح أن الموسيقى يسعها التعبير عن خلجاتنا الانفعالية لوجب التسليم بكونها لغة عالمية ذات طابع محتر(١١).

ولعلنا نقر كذلك بأنها لغة إلهية divine لأنه لو جاز الأخذ بالمعنى الحرفي للآية: في البدء كانت الكلمة، فلابد وأنها كانت كلمة مغناه، وحين نقرأ في سفر التكوين عن قصة الخليقة نجد الكتاب المقدس لا يكتفي بمجرد إيراد الألفاظ الدالة على المعنى، وإنما يلجأ إلى الابتداع اللفظي. قال الرب: ليكن نور. قال الرب: لتكن سماء. إنه حديث يعوّل على التفنن في صوغ الكلمات، وإلا أفما كان الله قادرا على التقصد في توجيه الأمر«ليكن نور» وكأنه دعوة عامة للفداء؟ يصرح برنشتاين أنه عندما كان يعود إلى تأمل النص الأصلي: Y'hi or فإن فكرته الخيالية عن الله وهو يتغنى بهاتين الكلمتين: Y'HI - O - O - O - R كانت تراوده على الدوام«إذ ليس بمقدور الموسيقى أن تحثنا على إطاعة الأمر الصادر عن الله فحسب، بل ويمكنها أن تطلق النور في كل الأرجاء، ولأن صنيعي لم يتعد إطالة الصوت المتحرك(O) لذا فما حققته من إبداع لا يخرج عن كوني قد سعيت إلى تصعيد حدة الخطاب، وهو مسلك يتوافق مع الرأي الشائع الذي يقرر بأن الموسيقى تبدأ من حيث تتوقف اللغة، ويمكن القول بعبارة أخرى أنه لو صدقت نظرية الأصل الأحادي المشترك، وتبين حقا أن تصعيد حدة اللغة يؤدي إلى نشوء الموسيقى، فبمستطاعنا حينذاك إثبات أن لهذه الأخيرة جذورا واحدة تبرر النظر إليها كلغة كونية سواء صدرت نغماتها عن فم الرب أو ذلك الطفل الجائع»(١٢).

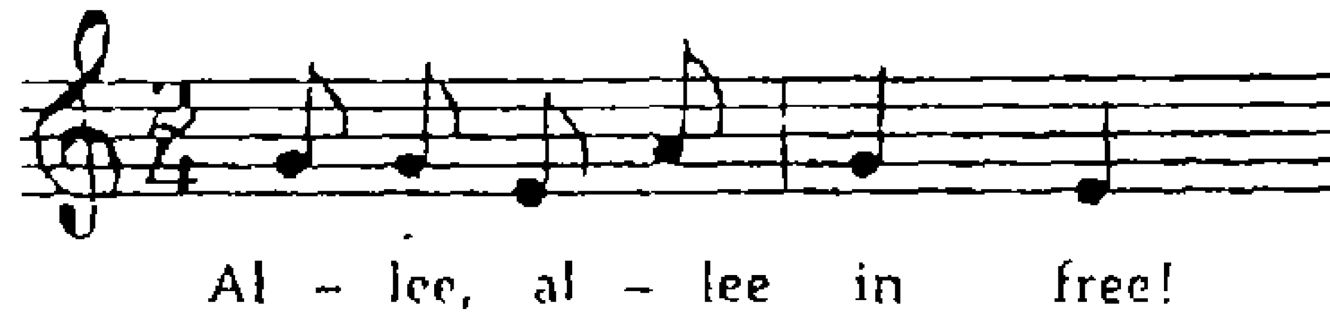
ولكن من أين جاءت الدرجات الموسيقية التي تغنى بها الطفل البدائي؟ ولماذا نرى أطفالنا يستخدمون في ألعابهم نغمات قليلة بعينها كهاتين النغمتين اللتين يرددونهما حينما ينادون على بعضهم بعضا :



أو في لهوهم المنغوم(وإن لاحطنا هنا استخدام نغمة ثالثة إضافية)



وعندما يرفع أحدنا عقيرته بغناء اللحن المتداول«Allee, Allee, in free» أفلا يشعر بأن نغمة جد مألوفه لديه؟



إننا مضطرون إلى إعادة طرح السؤال: لم هذه الدرجات وفي هذا الترتيب بالذات؟
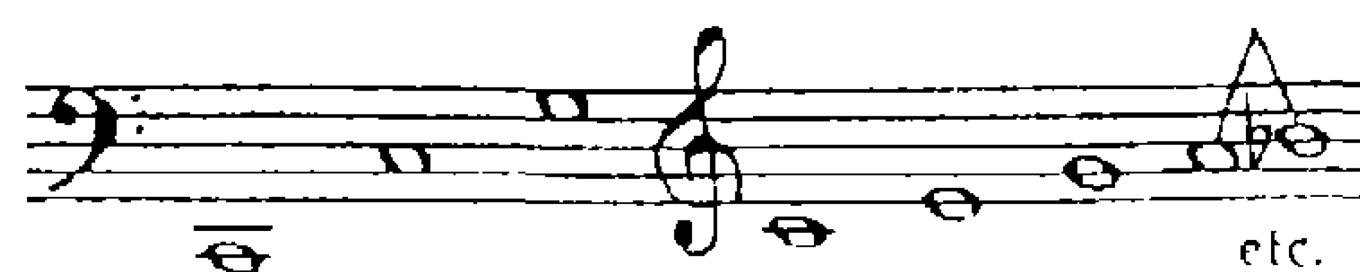
وتؤكد أبحاث العلم - كما يشير برنشتاين - على تطابق الألحان الثنائية الأنغام (وصورتها المنوعة الحاوية لثلاث نغمات) في جميع القارات والحضارات بل وفي أية بقعة من العالم يوجد بها أطفال يتهاوشون لحنيا، الأمر الذي يدعو للاعتقاد بأننا نمثل هنا بإزاء حالة واضحة لواقعة كونية تتميز بشقيها اللغوي والموسيقي، ويهيب بنا أن نتوفر على تعليل «لِمَ هذه الدرجات بالذات؟» و«لِمَ هذه الدرجات في أعمال موتزارت وكوبلاند وشوينبرج وأيفز؟» خاصة وأننا معشر الموسيقيين نملك ميزة فريدة تضعنا بموقع يفضل علماء اللغة الذين لا ينون يرددون سؤالهم:«لم هذه الأصوات بالذات في أحاديث البشر؟» طارحين فرضيات بالغة التعقيد لاتزال قيد الاختبار فضلا عن كونها محل جدل دائم ينطوي إما على التأييد أو الإنكار، أقول ان الحظ حالفنا نحن الموسيقيون حين جعل بحوزتنا واقعة كونية ثابتة ومقررة سلفا نطلق عليها اسم«السلسلة الهارمونية «Harmonic series»(١٣).

وعندما يحاول برنشتاين شرح هذه الظاهرة الأكوستية التي قد ندعوها أحيانا بسلسلة النغمات التوافقية Overtones series يطلب إلينا استعادة حقيقة علمية تلقناها بالمدرسة الثانوية تقرر أن الأصوات التي نسمعها ناتجة عن أجسام متذبذبة ترسل أمواجا صوتية «وفي حال عدم تجانس الأجسام ـ كما هو حاصل بالنسبة لأرضية الحجرة أو المنضدة التي أقف بحيالها ـ فإنها تصدر لدى طرقها بأجسام أخرى موجات غير متجانسة نتلقاها كنوع من

الضجيج noise، أما في حال تجانس مصدر الذبذبات ـ كما يلاحظ في أوتار هذا البيانو ـ فلسوف يبلغ من تجانس الموجات حدا يجعلنا نسمعها كدرجات موسيقية، ولا يتحتم عندئذ أن يكون المصدر وترا، بل قد يتجسد في هيئة عامود من الهواء ـ كما في آلة الكلارينيت ـ أو من المعدن ـ كما في الجرس الانبوبي ـ أو جلد حيوان مشدود كما في الطبلة الكبيرة، على أنه أيا ماكان مصدر الذبذبات فمن المتوقع أن ينتج بواسطة النفخ أو الطرق أو النقر أو الاحتكاك مايعرف في لغة العلم بالـ«الطاقة الناجمة عن الحركة الاهتزازية». والآن دعونا نختار أحد أوتار البيانو، وليكن الوتر المتصف بطول وقوة شد وثخانة وكثافة معينة والذي عندما يصطدم بمطرقته يصدر موجات صوتية ذات تردد يبلغ ٦٤ ذبذبة في الثانية، ولذا يعرف في العالم بالدرجة دو[١٤].

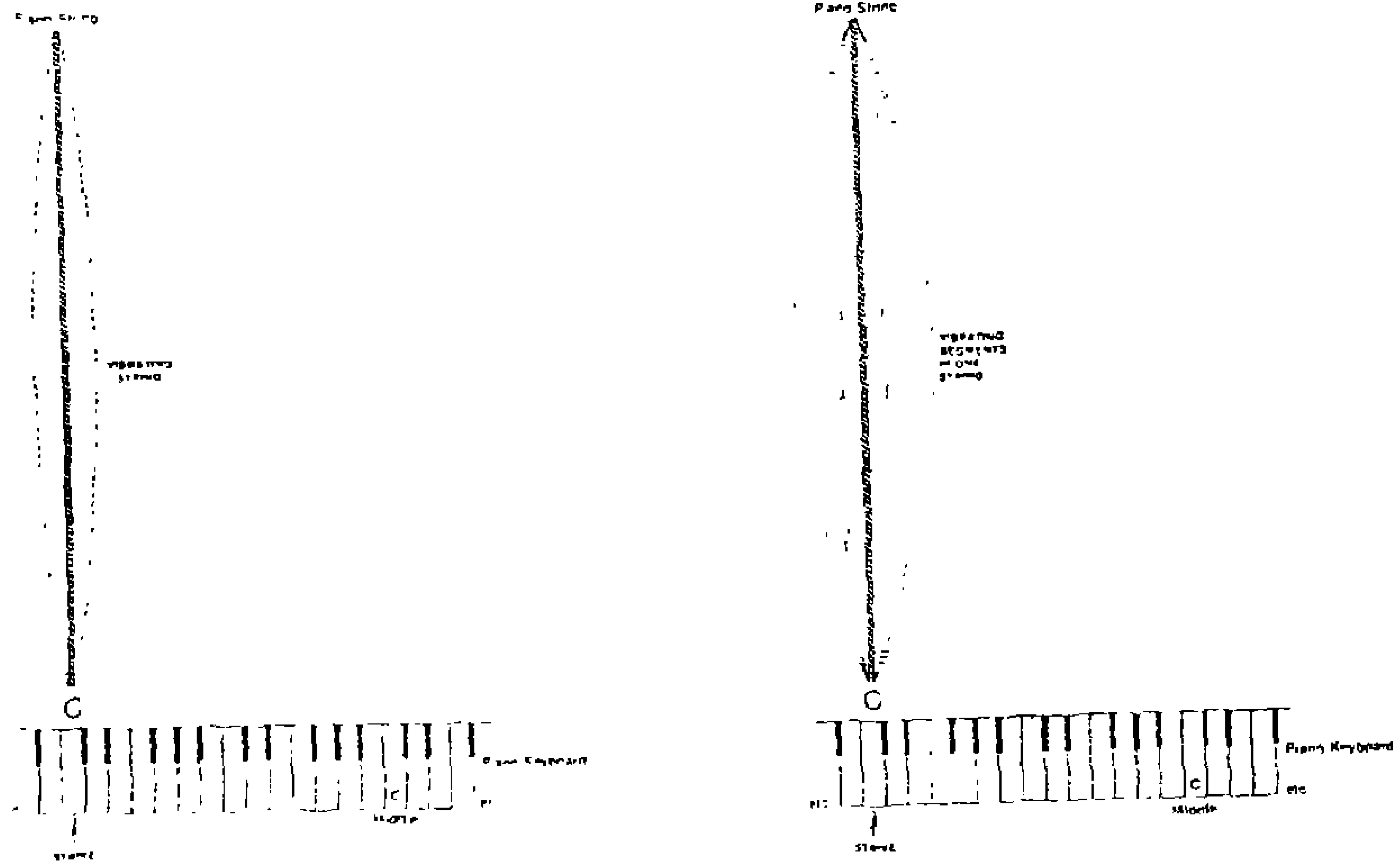


ويستطرد برنشتاين قائلا:«فلو أني جلست إلى البيانو وعزفت لكم الدرجة التي وقع عليها اختيارنا قد تظنون أنكم بصدد مصوتية منفردة تتسم بطابع قراري رصين وممتلىء، لكنكم في الواقع تستمعون بمصاحبة الدرجة المذكورة إلى مجموعة من النغمات الأحَدّ تصوت معا بصورة تزامنية علاوة على كونها قد رتبت وفق نظام محدد سلفا نظرا لخضوعها لقوانين فيزيائية عالمية النطاق.

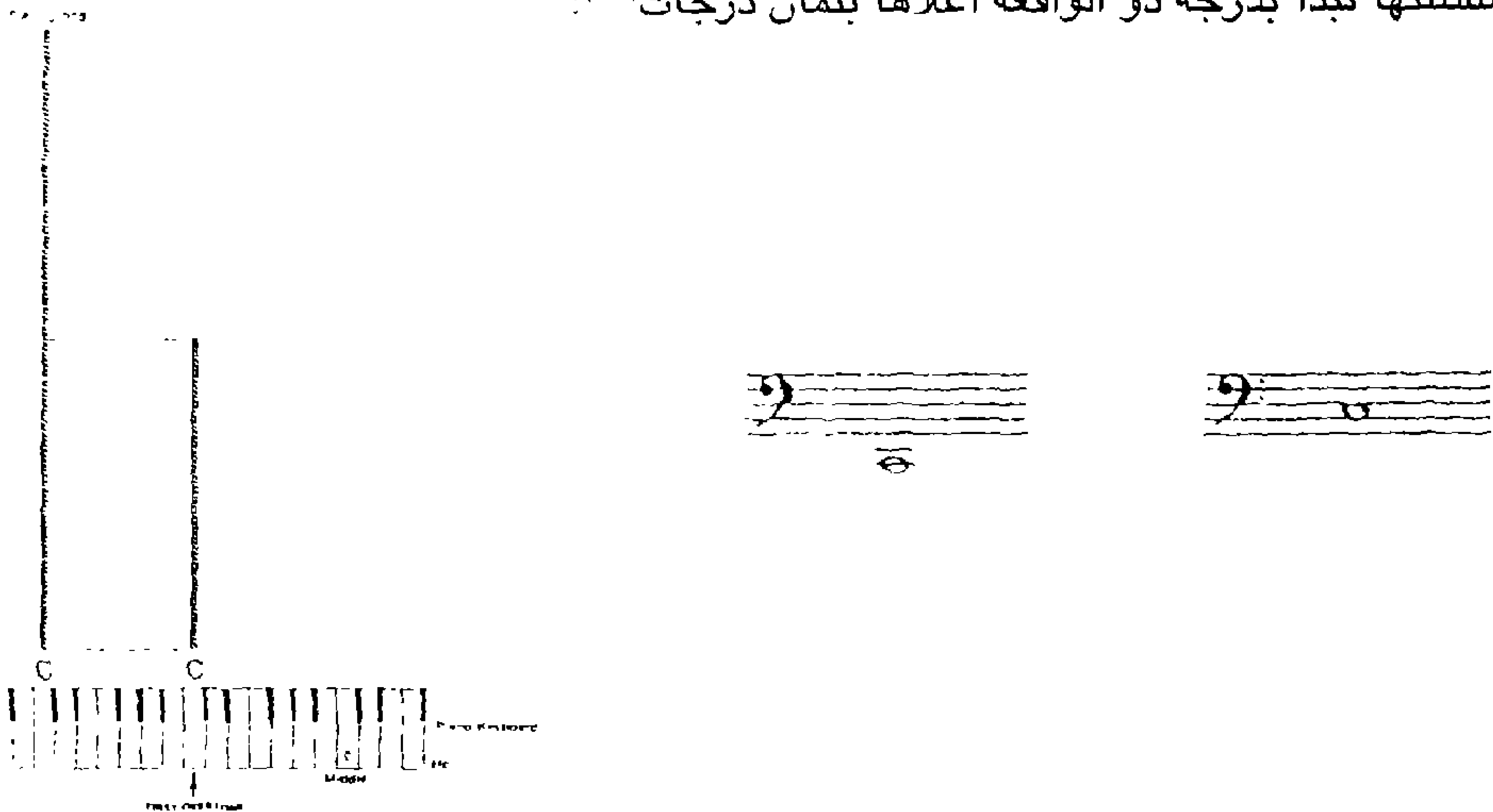


وتنشأ النغمات العليا التي قد لا يسعكم التقاطها عن ظاهرة طبيعية تتمثل في كون وترالبيانو لا يتذبذب كوحدة كاملة تصدر الدرجة القرارية دو فحسب، وإنما تتذبذب أجزاؤه الصغرى كذلك على نحو مستقل، بمعنى أن الوتر قابل للانقسام دونما حد إلى نصفين وثلاثة أثلاث وأربعة أرباع.. إلخ، وكلما كانت الأجزاء أصغر تذبذبت بمعدل أسرع، وتميزت بالتالي بتردداتها الأعلى

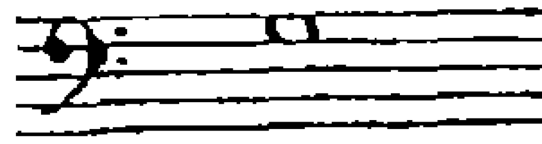
ومن ثم أصواتها - أو نغماتها التوافقية - الأحَدَ، وهنا يكمن المبدأ الأساسي الذي يحدد نشوء السلسلة الهارمونية في مجملها بدءا من درجة أصلية معينة».

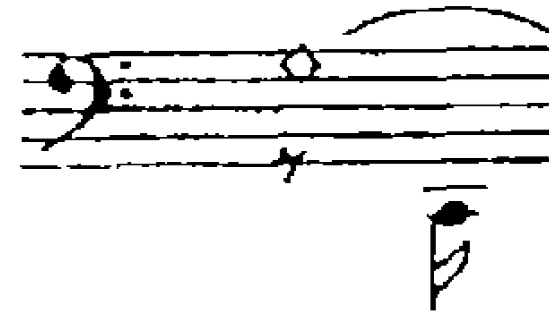


ويتعين وفقا لقوانين الفيزياء أن تظهر أولى نغمات السلسلة على بعد أوكتاف أعلى الدرجة الأصلية، وذلك راجع إلى تذبذب نصفي الوتر، ولما كنا قد اخترنا الدرجة دو منطلقا لنا لذا فسلسلتها تبدأ بدرجة دو الواقعة أعلاها بثمان درجات(١٥):
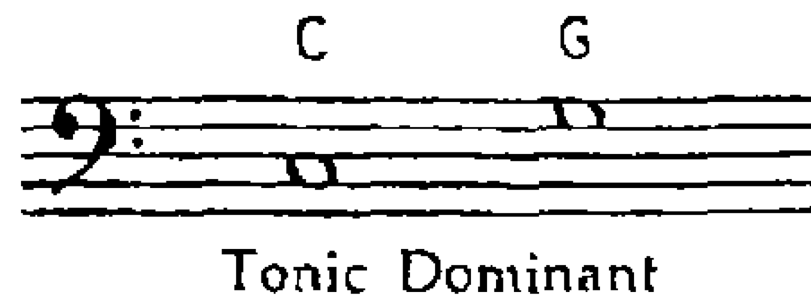


أما النغمة التوافقية الثانية فتتولد في هذا النظام المقرر سلفا عن الوتر الأصلي، ولكن نتيجة تذبذبه على هيئة ثلاثة أثلاث، ولسوف نلاحظ أنها أول نغمة تخالف في مصوتيتها الدرجة الأصلية عندما نتحقق من أنها الدرجة صول التي تبعد عن سابقتها بمقدار المسافة الخامسة:

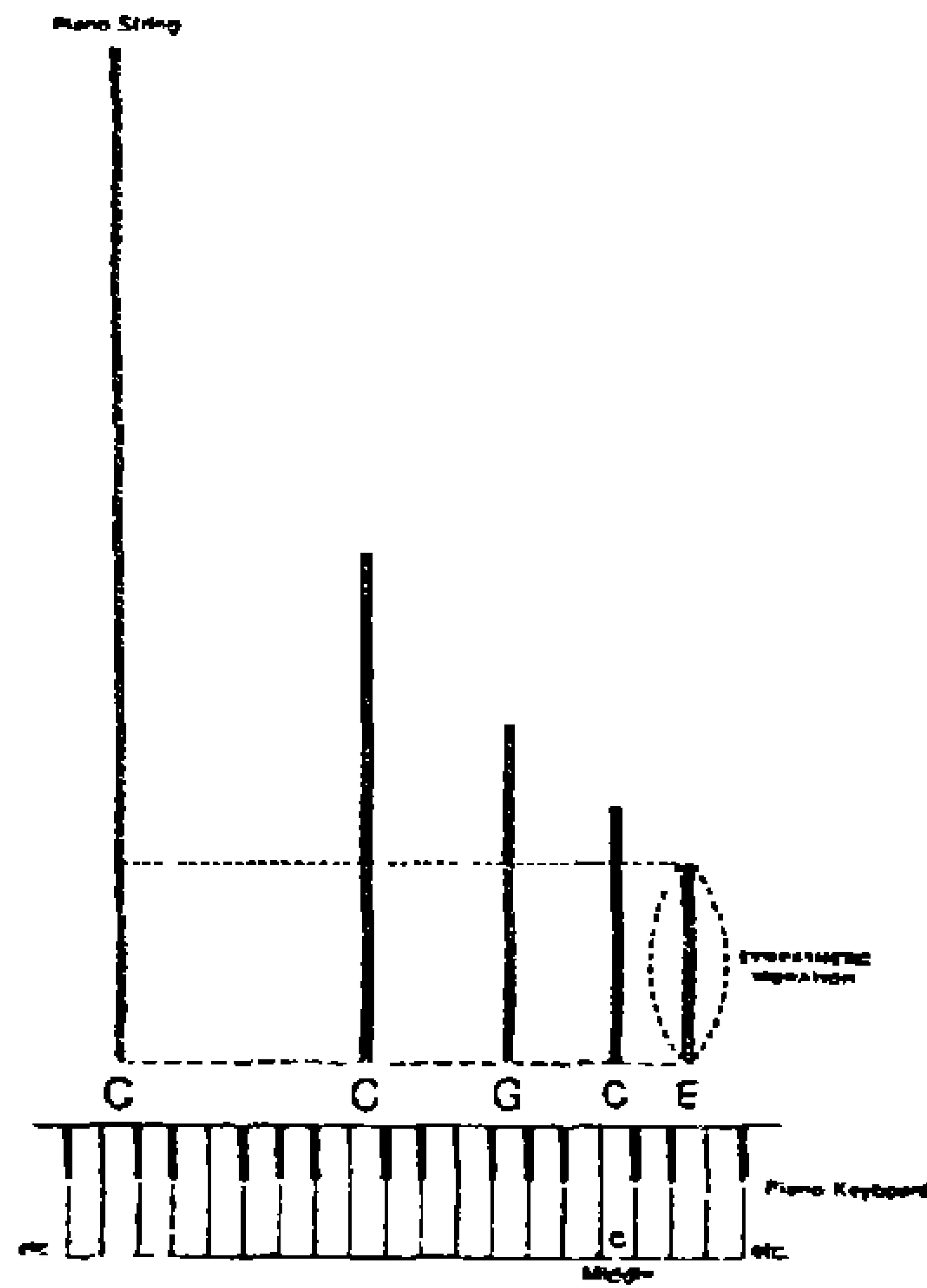


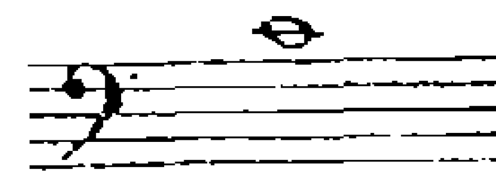


وحين نتأمل الموقف نجد أننا صرنا نستحوذ على درجتين مختلفتين(دو وصول) ينهض عليهماالنظام المقامي بأكمله لأنه بينما تشكل أولاهما ـ الأساس Tonic. نقطة الانطلاق بأي مقام معطى فإن الدرجه الثانية ـ الثابت dominant ـ تعمل على تعزيز المقامية نظرا لقرب موضعها من أساس السلسلة الهارمونية.

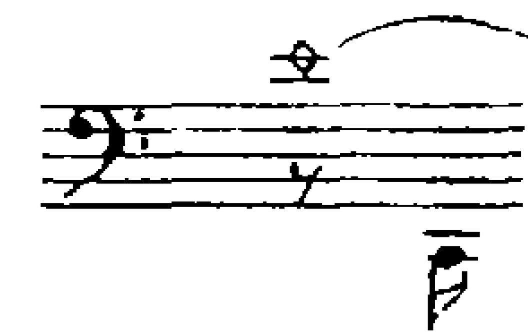


بيد أن الموقف مازال يضمر الكثير، فعلى الرغم من أن النغمة التوافقية الثالثه لا تعدو كونها درجة دو الواقعة أعلى الدرجة صول بمسافة رابعة، لكننا نلاحظ أن النغمة التالية هي درجة جديدة تقع على مبعدة الثالثة من سابقتها (واضح أن المسافات تضيق تدريجيا كلما واصلنا الصعود إلى أعلى) ولسوف نتحقق من كونها الدرجة مي التي قد تتصف مصوتيتها بالضعف إلا أنها موجودة ويسع الجميع سماعها [١٦]:



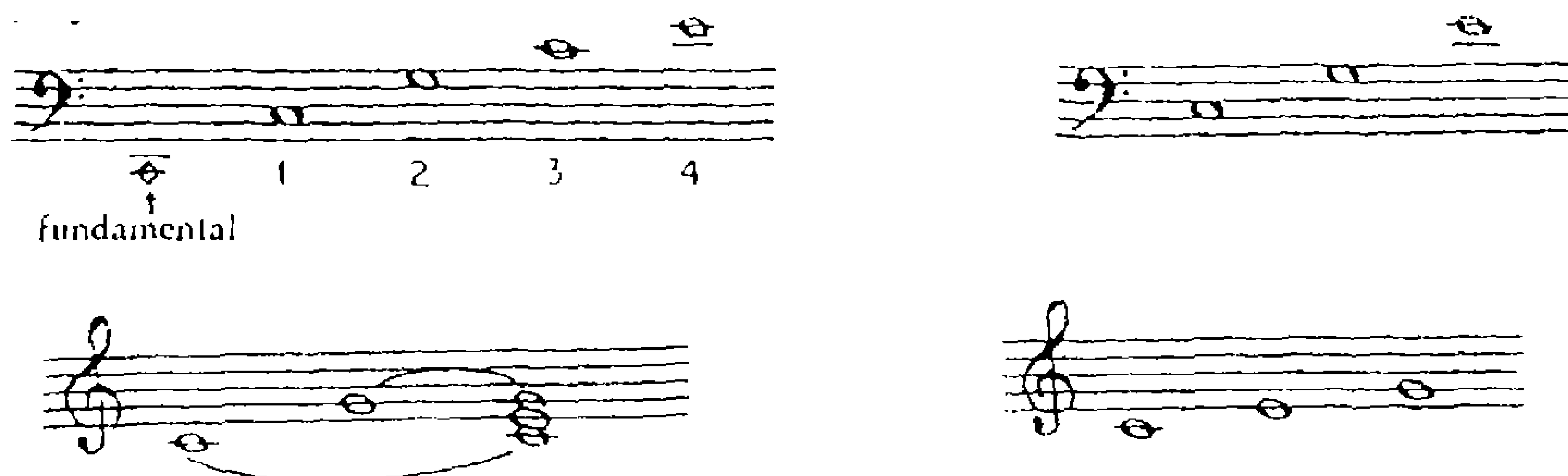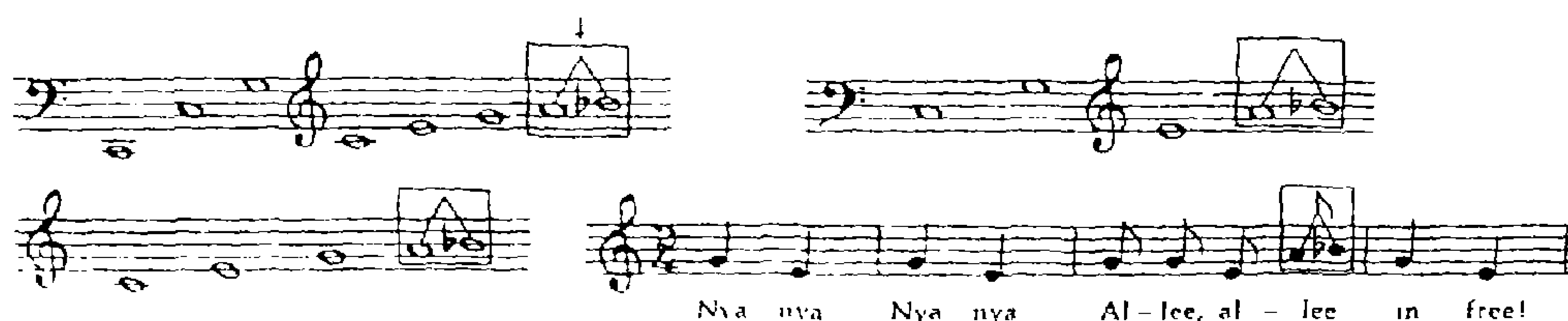






ها نحن لدينا أخيرا أربع نغمات توافقية ثلاث منها تحتل طبقة صوتية مغايرة ولدى ترتيبها سلميا سنلاحظ أنها تؤلف ما يعرف بالتآلف الكبير major Triad الذي يعد النواة الحقيقية أو حجر الزاوية في أغلب ما نستمع إليه يوميا من الموسيقى سواء كانت سيمفونية أو ترتيلا أو إحدى أغنيات البلوز، ومن شأن هذا التآلف بما يحويه من علاقة الأساس ـ الثابت وثالثة المقام

المحشورة بينهما - أن يشكل قاعدة وطيدة قامت عليها الموسيقى المقامية الغربية أثناء مرحلة تطورها التي استغرقت ما يربو على الثلاثة قرون[١٧] :

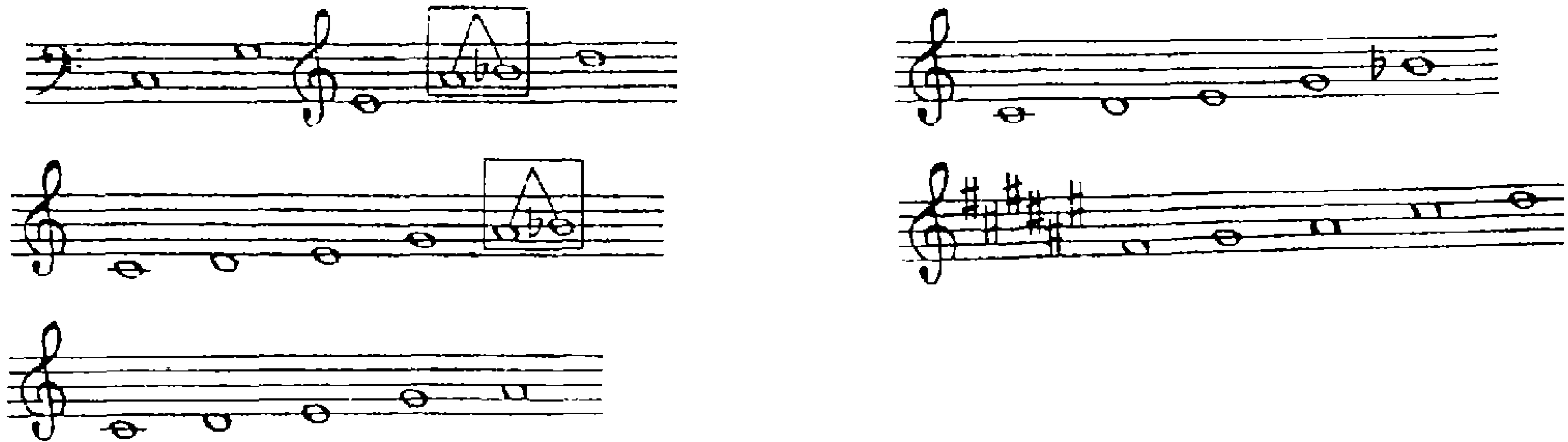


ويحذرنا برنشتاين من عدم التورط في الخطأ الذي وقع فيه كثيرون باعتبارهم التآلف الكبير عمومية أساسية basicunlversal إذ هو خطأ شائع يعود إلى إغفال أن الحضارة الغربية ليست سوى واحدة من حضارات عالمية عديدة رغم سيطرتها وتأثيرها الواسع النطاق، والدليل على ذلك نجده ماثلا في النغمة التوافقية التالية التي تنأى في طابعها عن الميراث الثقافي بحضارة الغرب عندما تقع في الحيز الفاصل بين الدرجتين(سي بيمول) و(لا)، ولذا يجوز اعتبارها نوتة زرقاء قابلة لأن تجاز سمعيا إما لصالح الدرجة الأحَدّ أو الأغلظ، وفي الحالين تحتاج لدفعة إلى أعلى أو إلى أسفل كي يتسنى أداؤها على آلة البيانو.

على أنه أيا ما كانت الطريقة المتبعة في تعليلها فقد غدت نعمتنا التوافقية الجديدة وها هو رصيدنا يرتفع إلى أربع نغمات مختلفة. دو، صول، مي، النوتة الزرقاء(أو درجة لا الملتبسة) ولدى ترتيبها سلميا تصبح:(دو، مي، صول، لا(تقريبا) مما يضعنا بحيال عمومية أساسية قادرة على تفسير أغنية المشاكسة الطفولية الذائعة عالميا، والتي لا تعدو كونها تجميعا للنغمات التوافقية الأربع الأول بعد حذف أساسها أو تقديمه بصورة ضمنية إذ لا يفتأ هذا الأساس يتردد في خيالنا السمعي أثناء أداء النغمات الثلاث العليا التي تؤلف في حد ذاتها مقولة كونية أهدتها إلينا الطبيعة على طبق من فضة، أما لماذا نسمعها في ترتيب مغاير: صول، مي، لا(تقريبا) فلأنه الترتيب الذي ظهرت به في السلسلة الهارمونية[١٨]:



هذه هي العمومية الأساسية التي يتوق علماء اللغة إلى أن يجدوا مايضاهيها، والواقع أننا نصادف بتوغلنا في السلسلة مزيدا من العموميات التي لا تقبل الجدل، فما أن نخطو الخطوة التالية حتى نلتقي بالدرجة رى التي تضيف إلى رصيدنا من النغمات التوافقية نغمة جديدة وبترتيبها سلميا نحصل على العمومية المتمثلة في السلم الخماسي(البنتالونيك)، لكنه بسبب النغمة التوافقية السابقة التي يشوبها الغموض نرى هذا السلم يتجسد في صورتين إحداهما تبلغ ذروتها في الدرجة (سي بيمول)، بينما الثانية تتوقف عند الدرجة(لا) وهذه الصورة الأخيرة ـ التي يسهل عزفها على البيانو بالضغط على أصابع البيانو السوداء ـ تتميز بطابعها العالمي لدرجة أنه يمكننا العثور على ألحان خماسية تنتمي إلى كافة أنحاء المعمورة بدءا من إسكتلنده والصين وافريقيا وشرق الهند حتى وسط وجنوب أمريكا واستراليا وفنلنده[١٩].



إذن فالسلسلة الهارمونية في رأي برنشتاين هي المصدر الطبيعي الذي رفد لغتنا الموسيقية بخاماتها الأولية من درجات وتآلفات ومسافات وسلالم، فكيف أتيح لهذه الخامات أن تتحول إلى كيان لغوي ذي بنية قابلة للاستخدام في عملية التواصل الإنساني؟

يؤكد برنشتاين أن الفضل كله راجع إلى ما أسماه تشومسكي بالسليقة النحوية أو بالأحرى قدرتنا الفطرية على وضع القواعد، فإلى كون هذه القدرة هي التي عولنا عليها في تأويل نغمات السلسلة بالقدر الذي أعاننا على استخلاص التراكيب التآلفية والسلمية، فهي كذلك التي تستحثنا على سلوك طرق متغايرة في التفسير، تماما كما فعلت ثقافات عديدة في العالم حين عمدت إلى بناء آلاف القواعد واللغات المتباينة من الخامات الأولية الوحيدة المصدر[٢٠]، بيد أننا لو تأملنا كلمة«القواعد» بعبارة برنشتاين لما وجدناها تخرج عن كونها قواعد علم النحو التحويلي، فما هي حقيقة هذا العلم؟

الواقع أننا مطالبون بالرجوع إلى جملتي تشومسكي:«جاك يحب جيل» و«جيل محبوبة من قبل جاك» اللتين أوردهما في معرض تعريفه لعمليات الاستحالة Transformation كي نقرأ

مايقوله بخصوصهما: أمامنا جملتان وثيقتا الصلة وتنطويان على نفس المعنى، لكنهما تتصفان ببنيتين مختلفتين تماما، فكيف أمكننا التوصل من إحداهما للأخرى؟ من الواضح أن الجملة الأولى - المبنية للمعلوم - استحالت إلى الثانية - المبنية للمجهول - بفعل مقدرة تحويلية هي في حقيقة الأمر موهبة فطرية نتوارثها جميعا، ولو تصورنا أنها من النوع الذي يتعين علينا اكتسابه بجهد على مر السنين فلنذكر أن الطفل بوسعه ممارستها في لغته التي يتحدث بها أيا كانت، إنه حقا يولد مزودا بملكة تعينه على تعلم بعض الجمل الأساسية، لكن ملكته تلك لم يكن بمستطاعها أن تدفعه إلى مدى أبعد مالم يكن قد وهب القدرة الفطرية على تعلم أنواع معينة من القواعد تمكنه من تحويل مخزونه اللغوي إلى أعداد أكبر من الجمل الشارحة للجملة الأصلية، وهذه القواعد هي ما تؤلف في جوهرها«عمليات الاستحالة» [٢١] وبتطبيقها على جملتنا«جاك يحب جيل» نجد بحيالنا سبع جمل على الأقل يمكن اشتقاقها على الوجه التالي:

١ - هل جاك يحب جيل(استحالة استفهامية)

٢ - جاك لا يحب جيل(استحالة سالبة)

٣ - ألا يحب جاك جيل ؟(استحالة استفهامية سالبة)

٤ - جيل محبوبة من قبل جاك(إحالة إلى صيغة المبني للمجهول)

٥ - هل جيل محبوبة من قبل جاك(إحالة استفهامية إلى صيغة المبني للمجهول)

٦ - جيل ليست محبوبة من قبل جاك(إحالة سالبة إلى صيغة المبني للمجهول)

٧ - هل جيل ليست محبوبة من قبل جاك(إحالة استفهامية سالبة إلى صيغة المبني للمجهول).[٢٢]

وعليه فالعمليات التحويلية تكتسب طابعا إبداعيا يجعلها مسئولة عن كافة التنويعات التي تطرأ على اللغة بدءا من جملة الطفل وانتهاء بأعقد أنماط الكلام عند هنري جيمس

ويضيف برنشتاين رأيه الشخصي في كون هذه العمليات قد اتضحت لنا بفضل الكشف الهام المسمى بـ «علم النحو التحويلي» الذي استطعنا عن طريقه تبين كيف أن أدق المفاهيم الأساسية أو وحدات المعرفة المطمورة في الأعماق يجري انتخابها وتجميعها وربطها بعضها ببعض وتهذيبها قبلما تشق طريقها - خلال شبكة الأعصاب - إلى سطح العقل الخارجي حيث تبقى هناك جاهزة لأغراض التعبير، ولذا فبمقدور العلم المذكور، خاصة حين ندركه بمعناه الأشمل، أن يمدنا بنموذج للكيفية التي نفكر بها ليس فقط فيما يتعلق بصيغ الكلام المطوّرة، وإنما بكل أشكال التفكير الإبداعي، ولعل ذلك هو ما جعلني - يقول برنشتاين - أرى هذا المجال من مجالات البحث عند تشومسكي قادرا على إرشادنا إلى طبيعه العقل ذاته. ورغم أن علم النحو التحويلي لم يسفر بعد

عن النتائج المرجوة منه، إلا أننا ندرك كَمْ يصف البعض منهاج تشومسكي النظري الذي استغرق تطويره العقد أو العقدين الأخيرين بأنه طفروي أو ثوري على الأقل وبالنسبة لي فأنا اعتبره تقدما غير متوقع في علوم اللغة استطاع أن يزودني أخيرا بكل من المصطلح الفني والإجراءات التي يمكن تطبيقها مباشرة على الموسيقى(٢٣).

وعندما يحاول برنشتاين تتبع عملية الاستحالة وهي تتحقق بمستويات اللغة الموسيقية الثلاث: الصوتية والبنائية والدلالية(تمشيا مع التقسيم الفرعي لعلوم اللغة إلى: الفونولوجيا ، والإعراب، والدلالة)، نراه يبدأ بالبحث في تطور الموسيقى كلغة معجمية تجتذب إليها أصواتا كروماتية خارجة على تركيبها السلمي الأصلي، ويعتقد برنشتاين أن السبب راجع إلى المسافة الخامسة التي نجحت في فرض سيطرتها بحيث أضحت مجالا خصبا لنشاط المؤلفين، فما أن رسخت علاقة الثابت ـ الأساس dominant - tonic حتى غدا بإمكان هؤلاء الأخيرين التعامل مع خامسة الخامسة للمسافة الخامسة الأصلية Fifths of fifths of fifths باعتبار أن كلاً منها يطرح بدوره إمكان الإفادة من خامسته الجديدة، إلى أن تحصلوا أخيرا على دائرة كاملة من الخامسات تحوي اثنتي عشرة درجة، وتنتهي دوما بالدرجة التي جعلوها منطلقا لهم، وإذن فبالإمكان القول ان اكتشاف دائرة الخامسات كان بمثابة الخطوة التي قادت إلى نشوء السلم الكروماتي علاوة على كونها أساس المقامات الدياتونية التي وجد فيها مؤلفو الموسيقى ـ منذ القدم وحتى وقتنا الحاضر ـ فرصة للتجول الحر بقصد إشباع متعتهم الكروماتية، بيد أن السؤال الذي يتبدرنا هو: كيف تنسى للموسيقى احتواء نزعة التلوين الكروماتي وما يستتبعها من تميع في طابع المصوتية؟ إنه المبدأ الأساسي للنهج الدياتوني ذاته الذي يقوم على العلاقات الوطيدة بين درجات الأساس والثابت وتحت الثابت وفوق الأساس وما يجدّ من درجات أخرى يمكنها القيام بدور الثابت أو الأساس، فبفضل هذه العلاقات أصبح ممكنا التحول من مقام إلى آخر بصورة ضمنت دخول ما نرغب فيه من العنصر الكروماتي ولكن مع عدم الإخلال بالسيطرة المقامية في الوقت نفسه(٢٤).

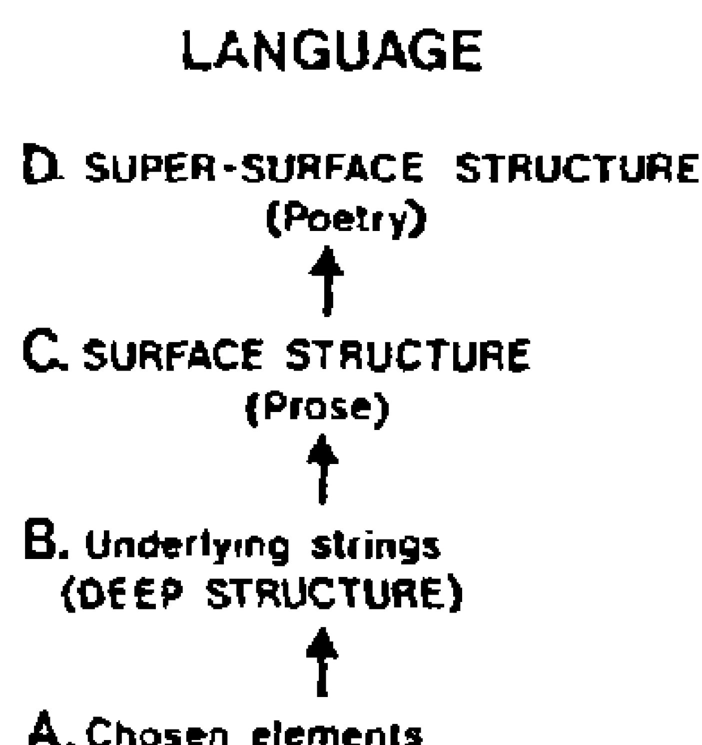
ولقد حقق هذا النظام المحكم من الضوابط المقامية أعلى ذرواته في موسيقى يوهان سباستيان باخ الذي استطاعت عبقريته أن توازن– برهافة ودقة ـ بين النزعتين الكروماتية والدياتونية عندما تمثلان قوتين متعادلتين من حيث الفعالية، لكنهما متعارضتان في طبيعتيهما كما يفترض، وتقف نقطة التوازن تلك في مجري التاريخ الموسيقي كمحور ثابت أو كشرط لضمان حالة من الاستقرار كانت قابلة لأن تدوم ـ دون تغييرات تذكر ـ لفترة تقرب من قرن كامل هو الذي أصبح يعرف اصطلاحا بالعصر الذهبي. أما موتسارت فقد أظهر قدرة رائعة على كبح واحتواء الرخاوة

الكروماتية في إطار علاقات الثابت ـ الأساس، ولعله مما يستلفت النظر أن نجد جوهر الغموض يتقطر من ثنايا ذلك الجمع الكامل بين نزعتين نقيضتين، ولئن بدت كلمة الغموض غير واردة في مقام الحديث عن مؤلف كموتسارت يعد أحد أعلام العصر الذهبي الذين اشتهروا بالوضوح، لكن الملاحظ أن هاته الخاصية استوطنت الفن الموسيقي على الدوام لأنها عبرت ولاتزال عن واحدة من أكثر الوظائف الاستاطيقية لهذا الفن نجاعة.إذ بقدر ما تتوافر في سياق معين فإنها تخلع عليه مزيداً من الطابع التعبيري حتى وإن صادفنا حدا يتعين علينا الوقوف عنده وإلا جوبهنا بالمشكلات الخطيرة الناجمة عن تفاقم درجة الغموض.[٢٥]

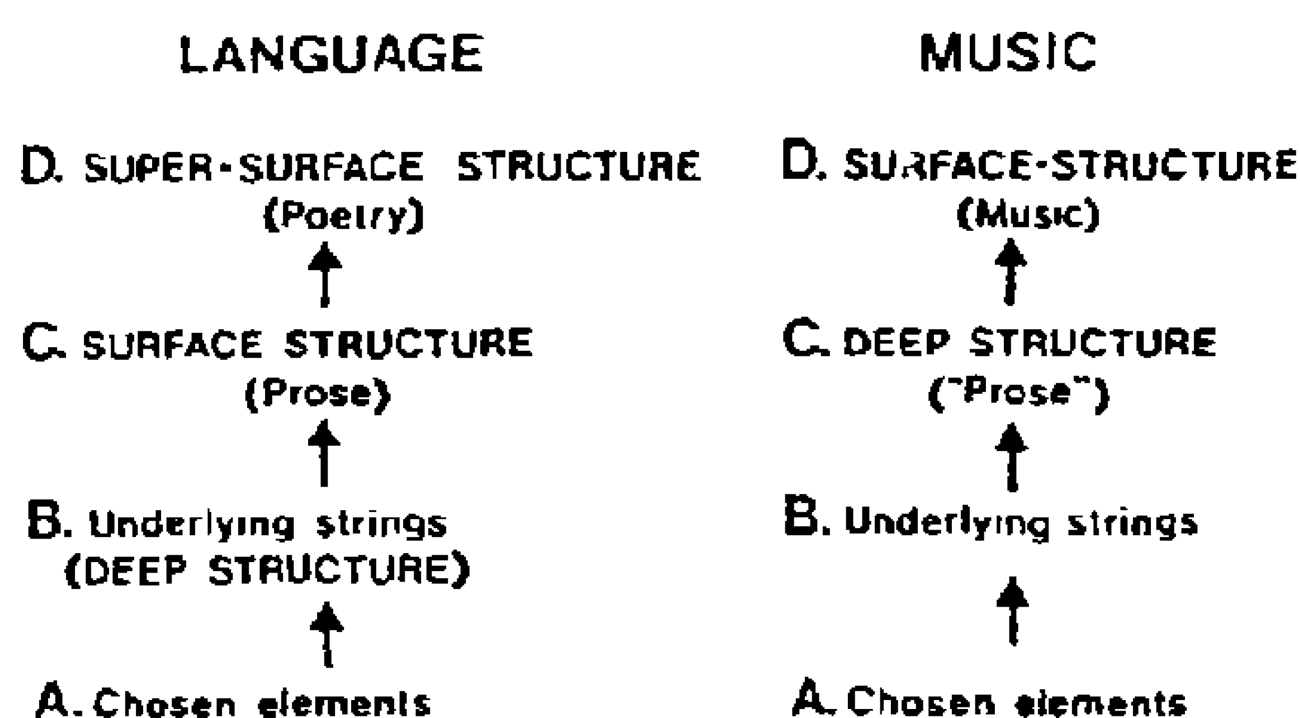
ويبدو الدور الذي تلعبه القواعد التحويلية في أجلى صوره حين نتأمل الكيفية التي تتطور بها لغة الموسيقى من مستوى بنائها العميق بما يحويه من خامات أولية ومنظومات تحتية وتراكيب يغلب عليها الطابع النثري، إلى أن تبلغ مستواها الجمالي الظاهر المتمثل في بنيتها السطحية، ويبدأ برنشتاين بأن يقرر أن ثمة اختلافاً مهماً بين لغتي الحديث والموسيقى لأنه في حين تضطلع اللغة العادية بوظيفتين إحداهما تستهدف إيصال المعلومات، والأخرى تنشد التأثير الجمالي، فإن اللغة الموسيقية لا تملك سوى وظيفتها الاستاطيقية فحسب، وبالتالي فبنيتها السطحية لا تقبل أن تتساوى مع التركيب الظاهر للغة الكلام، ويمكن القول بتعبير أدق انه بينما قد تشكل جملة النثر ـ أولا تشكل ـ جزءا في العمل الفني، فإن هاته الإمكانية البديلة لا توجد بالنسبة للعبارة الموسيقية، ولذا يتعين على اللغة أن تتجاوز مستوى جملة النثر إذا ما أرادت أن تكون بمثابة مكافىء حقيقي للموسيقى. وبرأي برنشتاين أنه يُستطاع عن طريق القيام بوثبة مجازية ترمي الى إعادة تطبيق القواعد التحويلية على بنية سطحية لغوية، تحويل هذه الأخيرة إلى بناء فوق سطحي جديد new Super surface يتقمص صورة الشعر، ويؤدي دوره كمكافىء لغوي لأية عبارة موسيقية، وربما لهذا السبب يجدر بنا أن نفرق في الدراسات التي تقارن بين اللغة والموسيقى بين بنيتين سطحيتين تتغايران من الوجهة الجمالية لكون التركيب اللفظي الظاهر ـ أي جملة النثر ـ يمكن تحويله إلى لغة فنية باتباع طرائق تحويلية معينة، بعكس البنية السطحية للموسيقى التي تحولت فعلا إلى هذه اللغة نتيجة خضوعها بالفعل للطرائق ذاتها[٢٦].

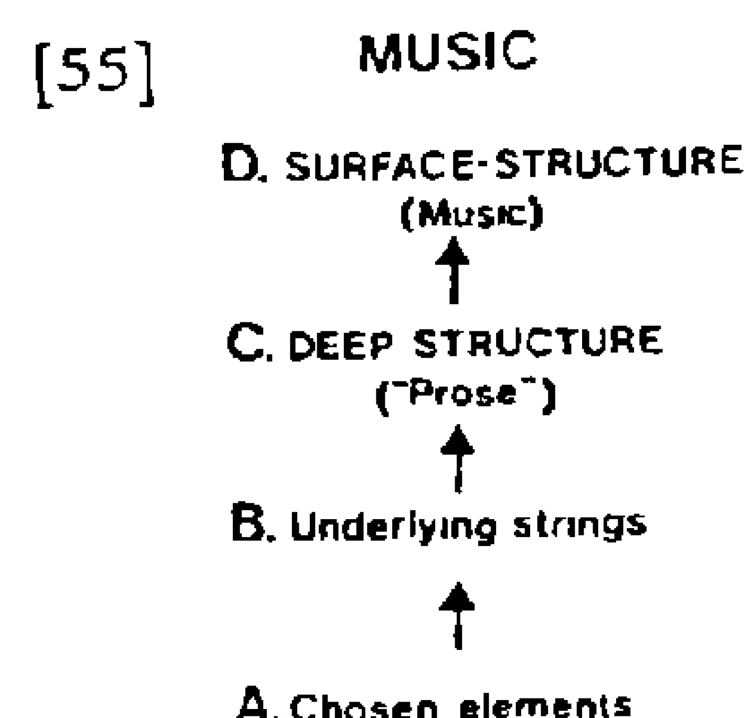
ولتوضيح هذا الفارق الهام يقدم لنا برنشتاين تخطيطا يحوي سلمين يتدرجان في صعودهما. الأول يختص باللغة، والثاني بالموسيقى[٢٧]، ففي قاع سلم اللغة تقبع كافة العناصر الأولية أو وحدات المعرفة ـ كما يسميها تشومسكي ـ بدءا من المورفيم وحتى الكلمة المفردة(A)، وما تلك العناصر سوى المادة الخام التي تعكف إرادتنا الإبداعية CreativeWill على الاختيار من بينها لتؤلف فكرة أو مفهوما عاما، ومن مجموع الأفكار تنشأ البنية العميقة (B) أو بالأصح

المنظومات التحتية التي تتمخض-بعد خضوعها لعملية الاستحالة - عن البنية السطحية أو ماندعوه بجملة النثر(C)، وأخيرا تقودنا الوثبة المجازية (وهي استحالة ثانية تتحقق بإعادة تطبيق القواعد التحويلية) إلى المقولة الشعرية أو السطح الجمالي الظاهر(D).



أما مدرج الموسيقى فيحوي في قاعة(A) العناصر الأولية، وتشمل: الدرجات الصوتية والأنظمة المقامية وما يتعلق بها من تآلفات وسلالم، والوزن meter بكل مضامينه الزمنية كالسرعة وخلافه، ومن هذه العناصر يجري اشتقاق بعض التراكيب (كالموتيفات والعبارات الميلودية والتتابعات التآلفية والأشكال الإيقاعية... إلخ) التي تعد بمثابة منظومات تحتية(B) تخضع لمعالجات بارعة تحيلها إلى نوع من النثر الموسيقى(C) وهنا نصل إلى الموضع الذي لايتطابق فيه مدرجا اللغة والموسيقى لأنه في حين تمثل جملة النثر بالمدرج الأول إحدى البنى السطحية، فإن النثر الموسيقي لا يجوز تأويله إلا بوصفه بنية عميقة عندما لا تقبل الموسيقى أن تكتسب طابعا نثريا، أما السطح الجمالي - أو ما تعارفنا على أنه يمثل المقولة الموسيقية - فلا يتسنى بلوغه إلا عن طريق الوثبة المجازية(D)



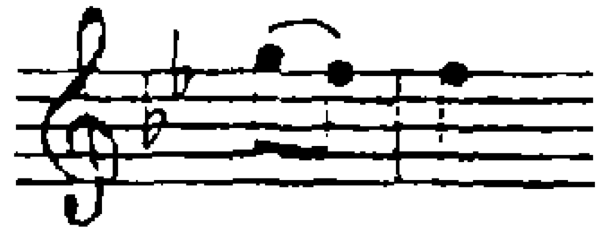


ويرصد برنشتاين في سمفونية موتسارت من مقام صول الصغير كيفية تحول الصيغة النثرية التي قام هو شخصيا بعمل تقدير استقرائي لها، إلى صيغة المؤلف المتصفة بطابعها الجمالي، فيرى أن عملية الاستحالة استهدفت القفز من سيمترية النثر البالغة حد التمام إلى توازن الشعر(أو الفن الحقيقي على الأحرى)، ولقد كان المبدأ التحويلي الذي استخدمه موتسارت بصفة رئيسية هو الحذف deletion على النحو الملاحظ خصوصا عند افتتاح السيمفونية حيث جرى اختزال التركيب النثري المفترض من أربع موازير إلى مازورة واحدة، وكأنه كان يقصد إخبارنا أنه لا يجب توقع استمرار السيمترية الثنائية بطول الحركة على غرار ما تقضي به المعالجات التقليدية[٢٨]، أو لعله أراد أن يحدث فينا تأثيرا مضادا للشعور الغريزي بخاصية التماثل من

شأنه أن يضفي جوا من الغموض يصح وصفه بالبنائي تمييزا له عن الغموض الفونولوجي المشار إليه آنفا. وعلى الرغم من كون هذا الغموض ينشأ عن فعاليات لاسيمترية، إلا أنه خضع للتحكم التام بحيث صار ممكنا احتواؤه في النسب المتوازنة لقالب السوناتا بالمفهوم الذي وقر في خلد موتسارت، وباستطاعتنا القول عموما انه غموض مراقب بدقة كنظيره الناشىء عن احتواء نزعة التلوين الكروماتي، بقدر مايسعنا النظر إلى عدم التماثل هنا بوصفه نوعا من الكروماتية الإيقاعية أريد بها خلق أجواء مغايرة من الغموض(٢٩).



[105]



[106]



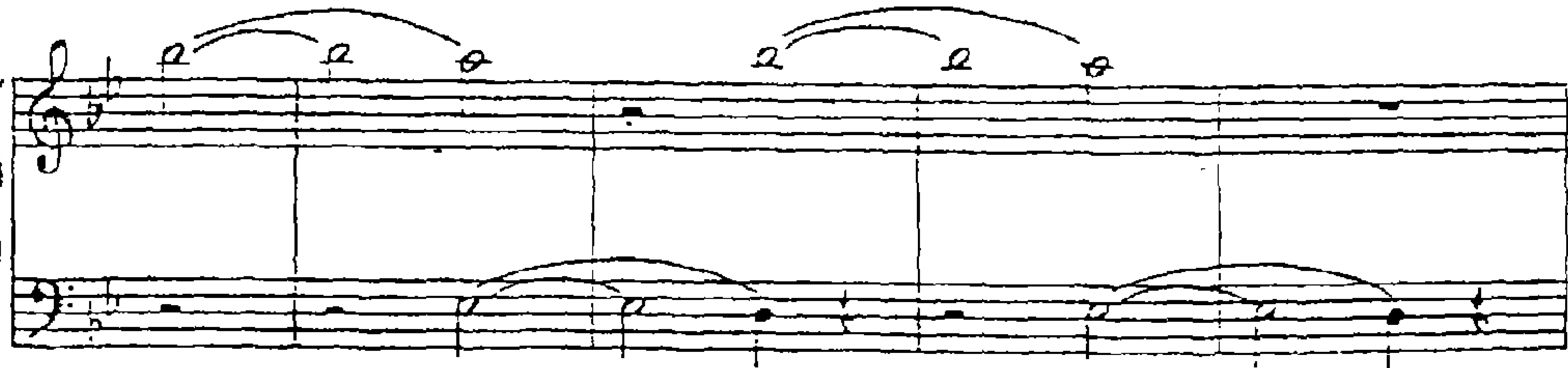
[107]



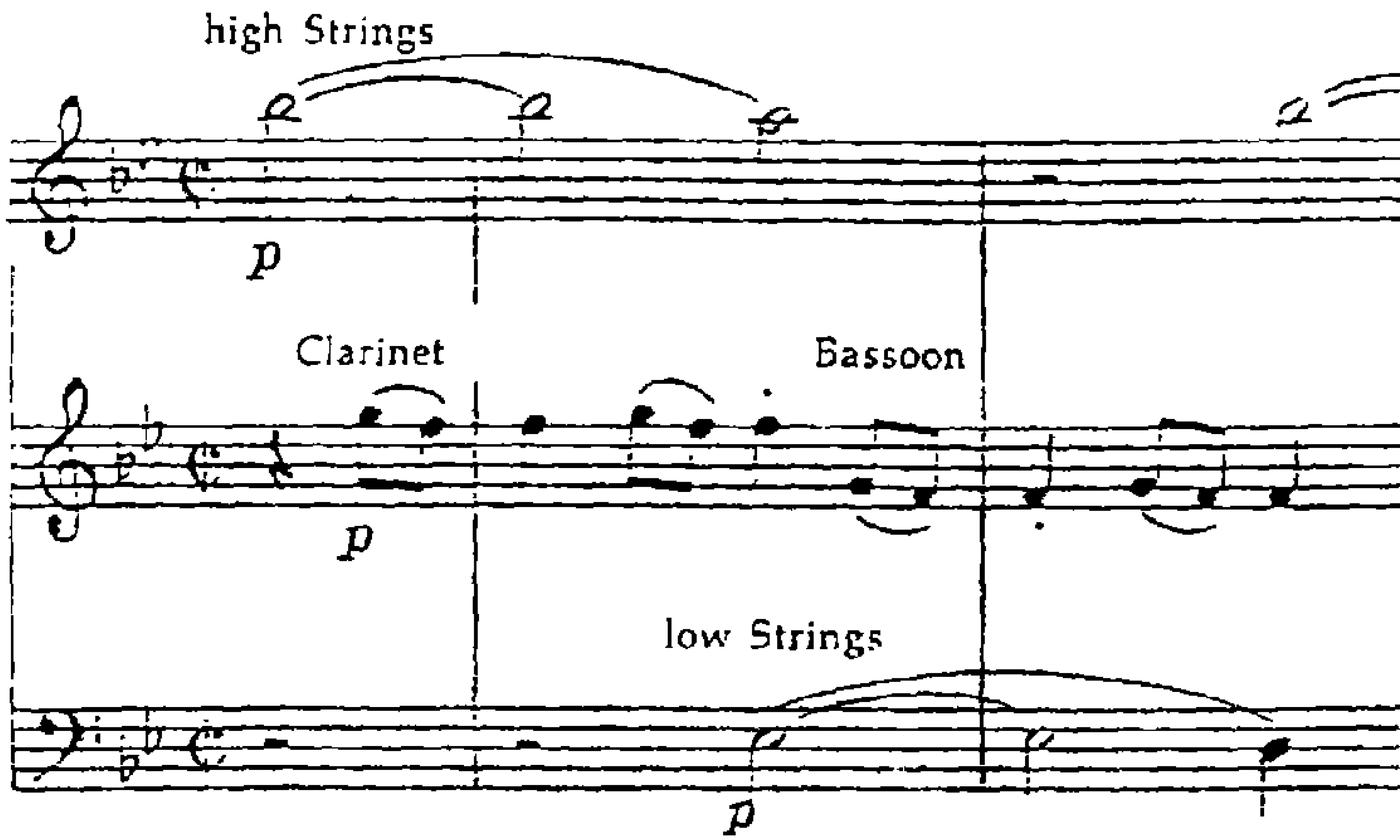
[108]



على أن الغموض الذي لايتاح لأي فن خلاف الموسيقى أن يمدنا به هو ذاك المترتب على طرائق البناء أو النسيج الكونترا نبطى Con-trapuntaL SyntaX، ففي الحركة الأولى بسيمفونية موتسارت يمكن أن نرى كيف عكف المؤلف على تطوير الموتيف الأصلي بفكرته اللحنية عن طريق نقله إلى مقام جديد، ثم عزله وتكراره قبل أن يسند أداءه إلى آلتي الكلارينيت والباصون لتتقاذفانه جيئة وذهابا، لكننا نلاحظ في الوقت نفسه أن ثمة شكلابنائيا آخر للموتيف ينتقل



متأرجحا بين الوتريات الحادة والغليظة، ولو تأملناه مليا لوجدناه يعول على تبطيء حركة النوتتين بإطالة زمنيهما. إنها إحدى عمليات الاستحالة بالمعنى الدقيق الذي قصده تشومسكي نظرا لكونها تعمد إلى تغيير الوضع الأساسي، غير أن ما يهمنا أكثر هو تحققها في معية معالجة تحويلية أخرى تقوم على مبدأ «الضم Conjoining» وتهدف إلى إعادة ترتيب الموتيفات المكبرة الثنائية الدرجات بحيث تتزامن النوتة الثانية بالموتيف الأول مع النوتة الأولى بالموتيف التالي، يضاف إليه عملية «الدمج embedding» المتمثلة في الأشكال المؤداة من قبل بواسطة آلات النفخ الخشبية،



والتي يجري حشرها فيما بين الخطوط اللحنية المربوطة بمنطقتي الجواب والقرار[٣٠].

الحذف، التكرار، نقل الطبقة، التحول المقامي، تغيير الوضع بتكبير الدرجات، الضم، الدمج ...الخ. إنها عمليات الاستحالة أو قواعد علم النحو التحويلي التي تمارس فعالياتها في آن واحد بغرض الإخلال بمبدأ التماثل التام من ناحية، وإشاعة جو متعمد من الغموض من ناحية أخرى، بيد أننا نجد هذه القواعد ذاتها وهي تعمل بوضوح ـ لا يقل شأنا ـ في حقل الدلالة الموسيقية، خاصة حين ننظر إلى الموضوع برمته في ضوء علم دلالة اللغة، وبرأي برنشتاين أن دراسة المعاني المجردة للألفاظ هي الأضعف بين أفرع الدراسة اللغوية الثلاثة لقلة ما نالته من الاهتمام، ولأنه يصعب إخضاعها للمعالجة بأسلوب علمي، مما جعل العلماء ينصرفون عاده عن الاشتغال بالبحث الدلالي، ويؤثرون عليه علوما أخرى كالفيلولوجي(فقه اللغة)، أو الايتمولوجي(أصل الكلمات)، أو الكسيكوجرافي(صناعه المعاجم)، أو الإستاطيقا أو النقد الأدبي، ولعل ذلك الوضع هو المسئول عن الانتقادات الحادة التي وجهت إلى تشومسكي من قبل تلامذته المقربين الذين انبرى نفر منهم أخيرا لوضع نظرية عن البنى الدلالية ترقى في دقتها إلى مستوى نظرية نحو وصرف اللغة، بل ويقال إن تشومسكي نفسه اقتحم حاليا هذا المجال بقصد البحث عن مخرج لمشكلة الدلالة[٣١].

وكما عنيت إرادتنا الإبداعية في السابق بترتيب الفونيمات الصادرة عن السلسلة الهارمونية بغية إنتاج علاقات تونالية ذات معنى(والمعنى هنا يساوي الدلالة) ثم بترتيب هذه العلاقات لإنتاج تراكيب بنائية تشتمل أيضا على المعنى، لذا آن الأوان كي نتوفر على بحث المفهوم العام لعلم الدلالة الموسيقية، فما هي هذه المعاني التي يتعين علينا النظر فيها بالفعل؟ من الواضح أنها المعاني التي تنشأ عن الجمع بين ما يمكن أن ندعوه علمي الدلالة الفونيمي والمورفيمي، وتتمخض بالتالي عن تطبيق القواعد التحويلية التي أصبح المؤلفون يحذقونها إلى حد«التلاعب» بها.

اللعب! هذه هي الكلمة المطلوبة تحديدا، ورغم كونها تدل في الظاهر على الرعونة إلا أنها تنتمي

إلى تفكيرنا الدلالي، فاللعب هو قوام الفعالية الموسيقية عندما «يلعب» العازف المقطوعة بآلته على غرار ما ينخرط المؤلف بكليته فيما أسماه سترافنسكي«لعبة النوتات LeJeu de notes». آه يا له من مفهوم مثير عن الموسيقى كفن ينمو ويزدهر بفضل ما يحويه من توريات Puns وجناسات anagrams، وإننا لنعجب إلام كان سينتهي المطاف بريتشارد شتراوس أوباخ أو بيتهوفن مالم تكن أعمال الأول قد اشتملت على تورياتها، والثاني والثالث على جناساتها الموسيقية؟ إنه بإمكان المرء التفكير في أي مقطوعة باعتبارها مسلاة تقوم على التلاعب - مرارا وتكرارا - باثنتي عشرة درجة، ومن شأن إعادة التنظيم المستمر لهاته الدرجات - بإخضاعها لعمليات الاستحالة - أن تحقق نتائج بعيدة المدى بفضل الإمكانات الكامنة في التراكيب الأفقية والرأسية مما لايتاح لأية لغة أخرى حتى وإن احتوت اجروميتها على ستة وعشرين حرفا، كما بوسع الموسيقى أن تغتني أكثر بتوسعها اللامحدود في تلك الإمكانات سواء من خلال تنويع طبقة الصوت أو أزمنة الدرجات، أو المؤثرات الدينامية، أو الأوزان، أو الإيقاعات أو سرعات الأداء، أو التلوينات النغمية، بحيث يبدو لنا هذا الفن أخيرا وكأنه لعبة من نوع فائق السمو تقوم على الجناس الصوتي Sonic anagrms.

ولكن هل مفهوم سترافنسكي عن الموسيقى وتشبيهه لها باللعبة كفيل بحل المشكلة؟ إن اللعبة قادرة على تحقيق عدد من الأهداف، منها: تصريف الطاقة وتدريب قدرات العقل والجسم، وإنفاق وقت الفراغ، علاوه على وظائفها العاطفية: كإشباع الرغبة في المنافسة ولفت الانتباه، وتوطيد نوع من الألفة بين الخصوم، والموسيقى يمكنها بالقطع أداء كل تلك المهام، لكنها قادرة أيضا على ماهو أكثر مثل نقل المعاني. وحين نسأل: ما الذي تعنيه الموسيقى؟ نجيب بإيجاز: إنها تنطوي على معان جوهرية نابعة من ذاتها، ولا يجب الخلط بينها وبين الأجواء الانفعالية والمشاعر والانطباعات والوقائع التصويرية، لأنها - أي المعاني الجوهرية - تنشأ عن مورد متجدد باستمرار من التعابير المجازية التي تعد في مجملها صورا للاستحالة الشعرية، وتلك على وجه الخصوص الفرضية التي يحاول برنشتاين إثباتها في كتابه، غير أنه يفرق بين طرق ثلاث يسلكها في استخدامه لمصطلح«المجاز metaphor». الأول يقودنا إلى التعابير المجازية الجوهرية) intrinsic التي لاتعدو كونها نمطا موسيقيا خالصا يؤدي دورة بصورة أقرب إلى ألعاب التورية والجناس المنوّه عنها، بمعنى أنها تشتق من التحولات التي تطرأ على المادة الموسيقية الخام نتيجة خضوعها لقواعد علم النحو التحويلي التي كشف تشومسكي عنها النقاب، فعن طريق تحويل المادة المعطاة لنا من حالة إلى أخرى نستطيع بلوغ المعادلة القياسية لأي تعبير مجازي: هذا هو ذاك This is that أما الاستخدام الثاني لمصطلح«المجاز» فيسفر عن المجازات العرضية extrinsic المنتمية

إلى طائفة المعاني الخارجة عن نطاق الموسيقى nonmusical عندما تشير إلى وقائع موجودة «بالعالم الخارجي». ففي سيمفونية بيتهوفن الريفية على سبيل المثال نصادف نوتات قصد بها تصوير الجداول والطيور والرعود والعواصف مما قد يوحي لنا بأن: هؤلاء هم أولئك These are those وتلك بطبيعة الحال صورة منوعة للصيغة القديمة(هذا هو ذاك)، وأخيرا يستخدم المصطلح بقصد إبراز التشابه analogy بين تعابير الموسيقى الجوهرية ونظيراتها في اللغة، كما لوكان يحاول إخبارنا أن هذه الاستحالة الموسيقية تشبه تلك الاستحالة اللغوية وبحذف أداة التشبيه نحصل على التعبير المجازي: هذه هي تلك(٣٢).

وبعدما يحدد برنشتاين استعماله لكلمة «المجاز» يغدو متأهبا لخوض الجدل الاستاطيقي حول مشكلة المعنى في الموسيقى، فيلاحظ أن عقولا جبارة شغفت ببحث هذه المشكلة بدءا من سينتيانا وكروس ومرورا ببرال وبرات وآي. إلى ريتشاردز وسوزان لانجر وبرجسون وبيرديسلي وبيركوف وبابيت وانتهاء بسترافنسكي نفسه، ولقد وجد أنهم جميعا اتفقوا على شيء واحد هو أن المعنى الموسيقي سواء العقلي أو العاطفي ـ موجود فعلا، ونظرا لأنه صعب عليهم التزام جادة المنطق من جهة، ومغالبة الولع الرمانتيكي بالتعميمات الفلسفية من جهة ثانية، لذا لم يسعهم في النهاية سوى الإقرار بأن نوتتي الـ سي بيمول والـ فا دييز الدالتين على البراءة ـ ومهما خضعتا لصنوف المعالجات البارعة ـ إنما تصدران عن عقل المؤلف الذي عني شيئا ما، بل وأراد التعبير عن شيء ما يتعذر إيصاله بطريقه أخرى.

ولكن مهلا، أليس من فارق بين«المعنى» و«التعبير»؟ نعم الفارق موجود: فعندما أقول إن المقطوعة الموسيقية «تعني» شيئا بالنسبة لي يكون قصدي أن المعنى انتقل إلي عن طريق النوتات المصوتة ذاتها، أو ما يحلو لإدوارد هانسليك أن يطلق عليه«أشكال مصوتية في حالة حركة son-orous forms in motion »، ولذا فبإمكاني أن أعيد وصفه بدقة مستخدما لغة هذه النوتات، لكنني عندما أقول إن الموسيقى«تعبر» عن شيء ما فأنا أقصد الشيء الذي أشعر به شخصيا، وهنا أجدني واقعا في ورطة لعدم قدرتي على وصف مشاعري بدقة ـ أي بلغة العلم ـ ولأن كل مايسعني عمله هو أن أحكي عنها من واقع خبرتي الذاتية. وعلى فرض أننا استطعنا جمع عينه من «المشاعر» التي تعتمل في صدور نفر من مرتادي قاعات الكونسير ورتبناها شرائح على طاولة بمختبر ثم عكفنا على مقارنتها بغية اكتشاف ما يوجد بينها من تجانس، فلربما توصلنا إلى بعض الحقائق، لكن العلم سيظل يرقب محاولتنا تلك باستخفاف عندما تأبى «المشاعر» الخضوع لعملية البحث المختبري ولاتدع لنا فرصة إلا لطرح أسئلة تتجرد من الطابع العلمي مثل«ما المصدر الذي يجيء منه الانفعال؟ أهي المعاني الجوهرية التي تحرك مشاعرنا؟ أم أن العاطفة تنتقل عبر

النوتات من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع؟»(٣٣).
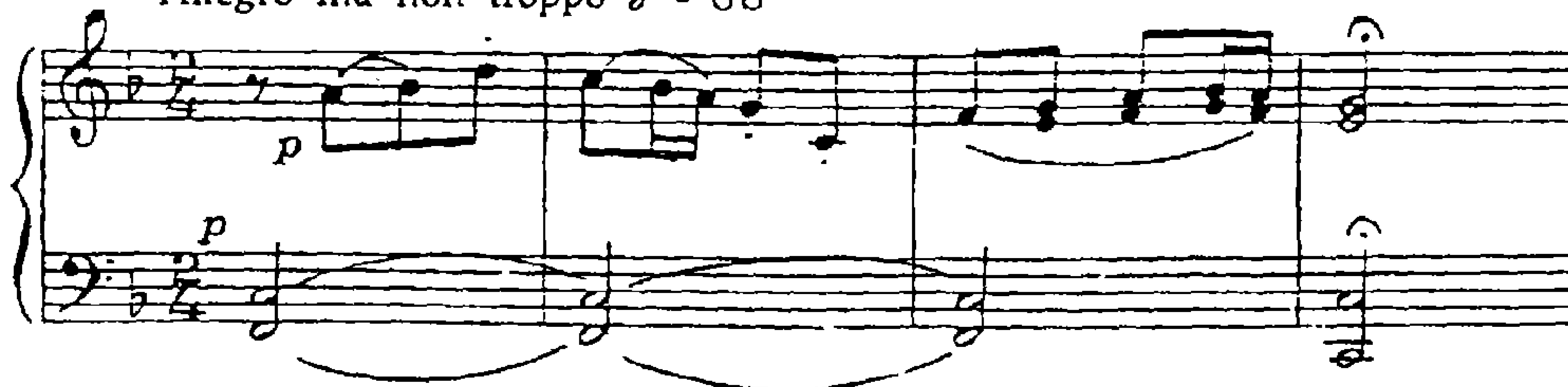
وأيا ما كان الأمر فالنقطة الأساسية تظل هي أن الفن الموسيقي يملك القدرة على التعبير، وأن الإنسان لديه القابلية الفطرية للاستجابة له، نعم فالجميع متفقون على هذا بما فيهم وليم جيمس الذي اعتبر رد فعلنا تجاه الموسيقى مجرد شارة عصبية Nervoustic، بيد أن اختلافهم ينحصر في التمييز بين «ماهية» و«كيفية» التعبير، وكما رأينا فإنه يتعذر البت في الأمور المتعلقة بالماهية، أما الكيفية فنحن نعلم أنها لاتخرج عن حدود«المجاز»، بمعنى أنه متى كانت فكرتنا عن الموسيقى تسمح لنا بالنظر إليها كإحدى اللغات(على خلاف بعض الأفكار التي لا تعتبرها كذلك) فلسوف نجدها تمثل لغة مجازية تماما، ولو تأملنا أصل كلمة «مجاز metaphor» للاحظنا أن meta تعني: وراء، و Phorein تعني: يحمل أو ينتقل، فكأن الكلمة في مجملها تفيد نقل المعنى إلى ما وراء الدلالة الواقعية Grossly Semantic وحيث يكون متكفيا بذاته - Ding - an - sich وعليه فالمجاز في الموسيقى - كما في الشعر - يعد المحرّك أو المولدّ، ولعل ذلك هوما جعل أرسطو يضعه في الوسط بين«الغامض والمألوف» ويصفه أيضا بأنه الذي«ينتج المعرفة في الغالب»، أما كوينتيليان فيرى أن المجاز ينجز مهمته الفائقة الصعوبة حين«يخلع اسما على كل شيء»، ولاشك أنه كان يقصد حياتنا الداخلية وما يمور فيها من عواطف يتعذر تحديدها، ولذا فالشعر والموسيقى - وبالذات الموسيقى لإمكاناتها المجازية البعيدة المدى - بمقدورهما إيجاد الاسم المناسب لما لا اسم له، فضلا عن تحقيق التواصل مع كائنات الكون الغامضة التي لا سبيل إلى إدراكها عقليا.(٣٤)

ونحن إذا ما سلمنا بهذا المفهوم عن الموسيقى كلغة ما ورائية metalanguage ، وحاولنا أن نربط بينه وبين بحثنا في علم اللغة التحويلي، فلسوف نجد ثمة فرضية تطرح نفسها: ألا يتصور وجود قواعد كونية تحكم المجاز الموسيقي؟ لقد أوضحنا في السابق أن القواعد كلها تتطور عن مبادىء متماثلة في جوهرها، وأن العموميات الأساسية تسفر عن بنى عميقة موحدة الأصول تكمن في باطن اللغات المتعددة، وانه عن طريق العمليات التحويلية يتم دفع هذه البنى إلى سطح اللغة العادية ثم بواسطة قفزة مجازية تتحول البنى السطحية إلى«شعر». حين نستعيد هذه الأفكار ألا تقودنا طوعا إلى افتراض أن قواعد علم النحو التحويلي بإمكانها أن تفضي إلى نتائج مجازية لوطبقت على الموسيقى؟ وألا يبدولنا من مراجعة التخطيطين المدرجين المشار إليهما آنفا أن التعابير المجازية - لغوية كانت أو موسيقية - هي حصاد مباشر لعمليات الاستحالة؟ (٣٥).

ويحاول برنشتاين بالفعل إثبات أن أية مقطوعة موسيقية لا تعدو كونها تغيرا مستمرا في صفة المادة الخام يعزى إلى عمليات تحويلية بالمعنى الذي قصده تشومسكي، كالقلب inversion

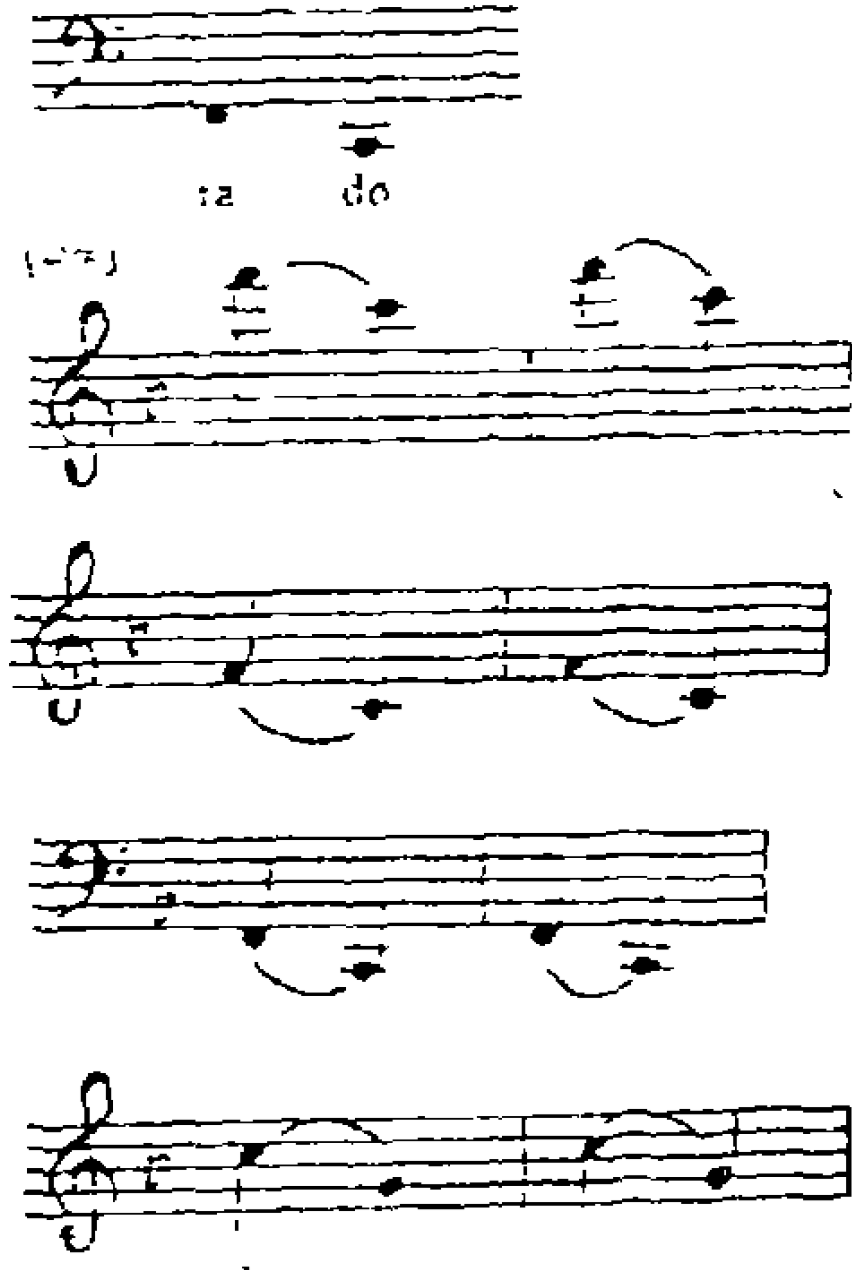
والرجوع retrograde والتكبير augmentation والتصغير dininuation والتحويل المقامي modulation والتقابل بين المتوافقات والمتنافرات opposition of consonance and dissonance والأشكال العديدة للمحاكاة various forms of imitation (كالكانون والفوجة)، والتنويعات الإيقاعية والوزنية varieties of rhythm and meter، والتتابعات الهارمونية، والتغييرات اللونية والدينامية Coloristic and dynamic changes وجميع هذه العمليات لا تختلف في جوهرها عن صور البلاغة البسيطة وبالأخص الطباق antithesis والجناس الاستهلالي alliteration، وتكرار الصدارة anaphora والمقابلة العكسية chi-asmus إضافة إلى بعض حالات الإبدال الصوتي rhopalism وتعدد - أوحذف - حروف العطف(٣٦) polysyndeton or asyndeton

ويعود بنا برنشتاين إلى سيمفونية بيتهوفن السادسة ليطبق عليها فرضيته، لكنه ينبهنا مجددا إلى ضرورة سماعها كموسيقى صرفة تتجرد من كافة تعابيرها المجازية العرضية، وفي رأيه أن الإحالة إلى موضوعات العالم الخارجي من شأنها أن تقيم حاجزا من الأفكار غير الموسيقية يضع نفسه بين المستمع والموسيقى من حيث هي كذلك،(٣٧) وهو يبدأ بالموازير الأربع الأول على اعتبار أنها تشكل المادة الخام التي ستتمخض عنها الحركة الأولى بأسرها، بمعنى أن كل ما زورة أو عبارة تالية لن تتعدى كونها استحاله أو معالجة مجازية للعناصر الموجودة بهاته الموازير الأربع الصغيرة. فما عساها أن تكون تلك العناصر؟بنظرة عجلى يتبين أنها تتألف من لحن صغير مرح يصاغ في مقام فا الكبير، لكنه بينما يستهل بدرجة الأساس فإنه يختتم بوقفة طويلة - فيرماتا - في مقام الثابت ، ورغم اقتصار الباص على التحرك من الأساس إلى الثابت(فا - دو) إلا أن هذه الحركة تمثل - كما سيتضح فيما بعد - الشعار اللحني للحركة(والسيمفونية بالكامل) حالة كونه يعاود الظهور مرارا إما في الباص أو السوبرانو أو فيما بينهما، مصورا أو محولا أو مسرعا، أو أيا ما كان وضعه، بحيث يسعنا القول انه تعبير مجازي لا يفتأ يتراكض في كل مكان مذكرنا

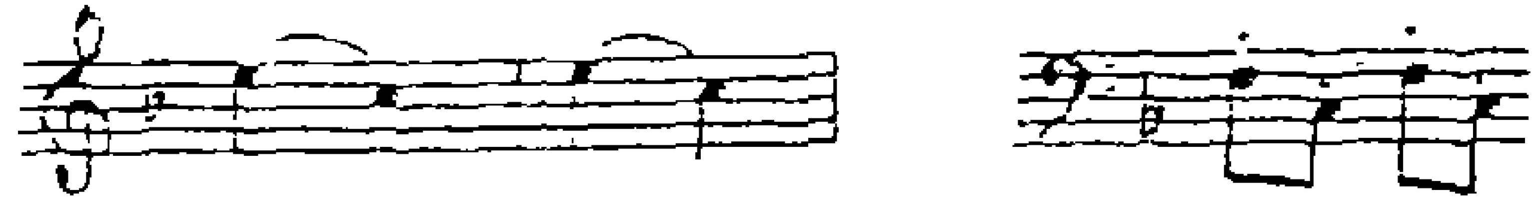


«بوحدة الرسم الزخرفي في نقش السجادة» التي نقرأ عنها في رواية هنري جيمس.

ثم ماذا عن المادة الميلودية الماثلة في قمة النسيج بالموازير الأربع؟ لقد نشط بيتهوفن إلى تطويرها وتنويعها بإخضاعها لعمليات تحويلية

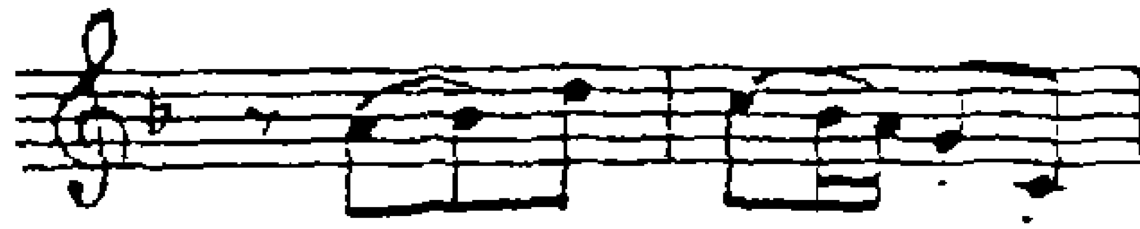


لعل من أوضحها العملية التي أدت إلى أن: ما كان يبدو لنا هكذا، صار يتراءى لنا كذلك مما أسفر عن تعبير مجازي: هذا هو ذاك يتقمص صورة مخادعة لاحتوائه على العنصر الذي أضحى الآن صاعدا بعدما كان صاعدا. وإذا كنا لانجد في التعبير المجازي الحالي سوى تبديل في الوضع الأساسي للعناصر يقوم على القلب البسيط، فلدينا عملية تحويلية أخرى أوفر حذقا تعوّل في جوهرها على نوع من الحذف اللغوي

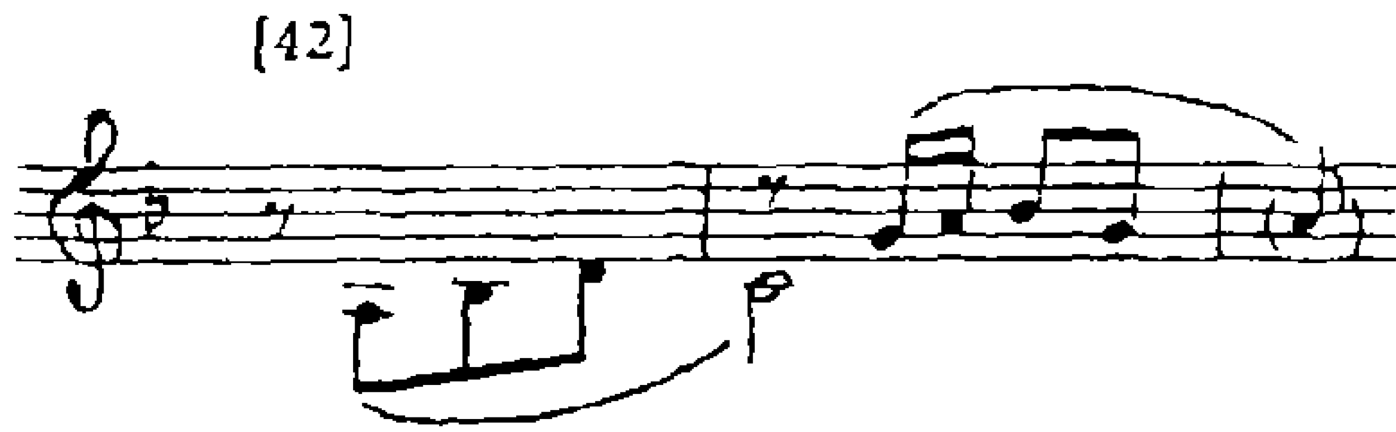


صادفناه مؤخرا بسيمفونية موتسارت، إذ لو عدنا إلى تأمل العبارة
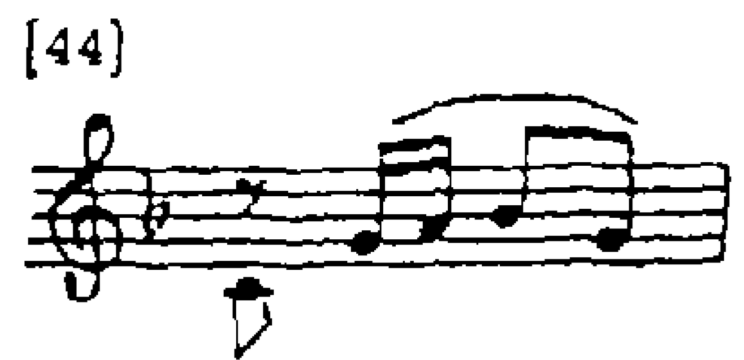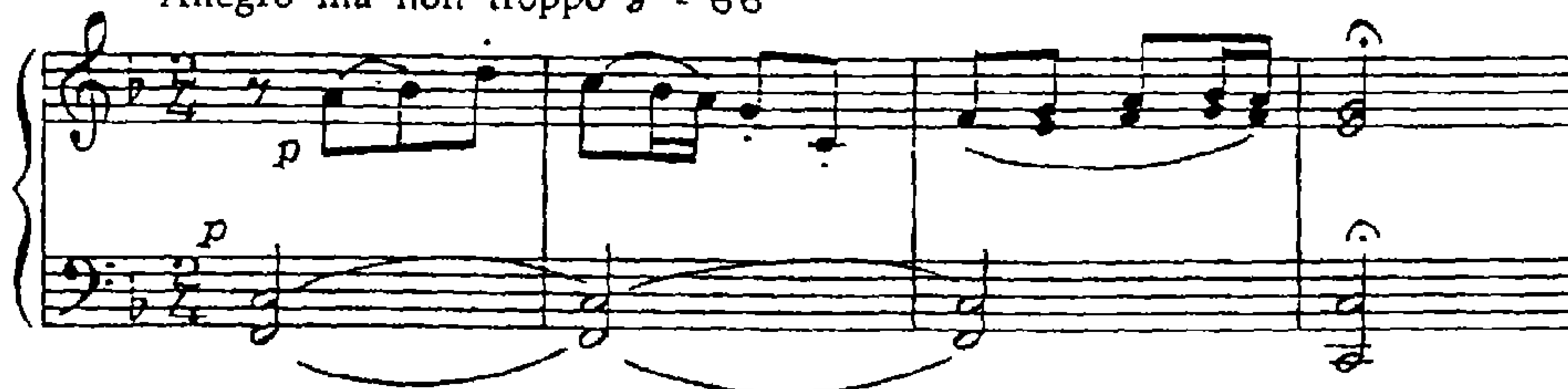




الافتتاحية الرباعية الموازير، والتي تختتم في تآلف الثابت، لا تضح لنا أن سيمترية البنية العميقة تحتم ظهور عبارة متممة من أربع مازورات في الحيز التالي، يجري اختتامها في تآلف الأساس:



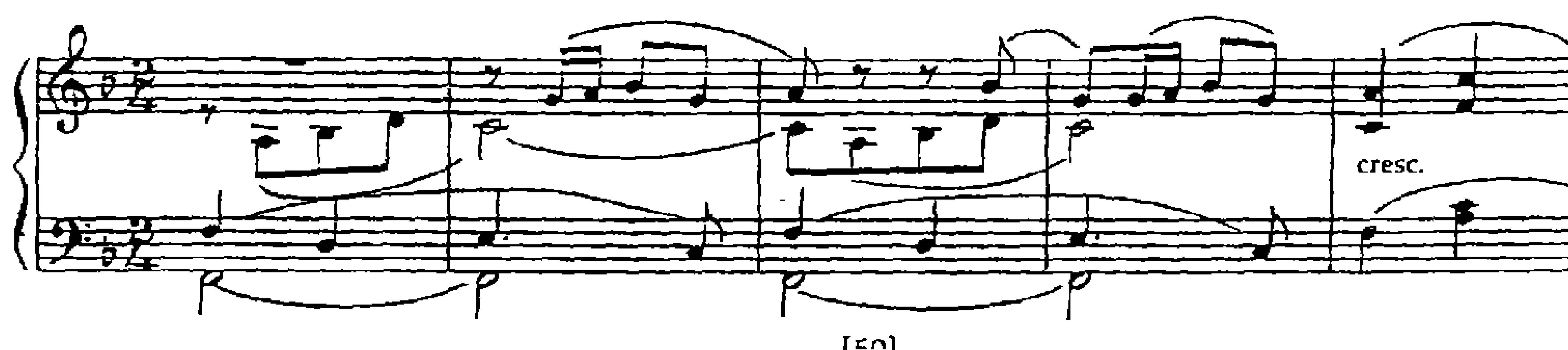
بيد أن ذلك الوضع - لوحصل - كان سيبدو مضجرا بالقدر الذي ربما أودي بحياة السيمفونية وهي في مهدها، كما علينا أن نتخيل ماكان يمكن أن يحدث لو أن السياق استؤنف بالجزء الاستهلالي المكون من مازورتين، والمعبر عن الفرح الخالص، إذن فلا معدى عن اتباع وسيلتي التكرار المنوع والحذف، وبالفعل فما أن







يتم تنويع المازورتين الأوليتين، وإغفال العبارة الثانية المتممة حتى يختفي الشعور المفرط بالبهجة، وتغدو المادة الخام في مستهل السيمفونية حرة وقابلة لأن تنمى(٣٨):

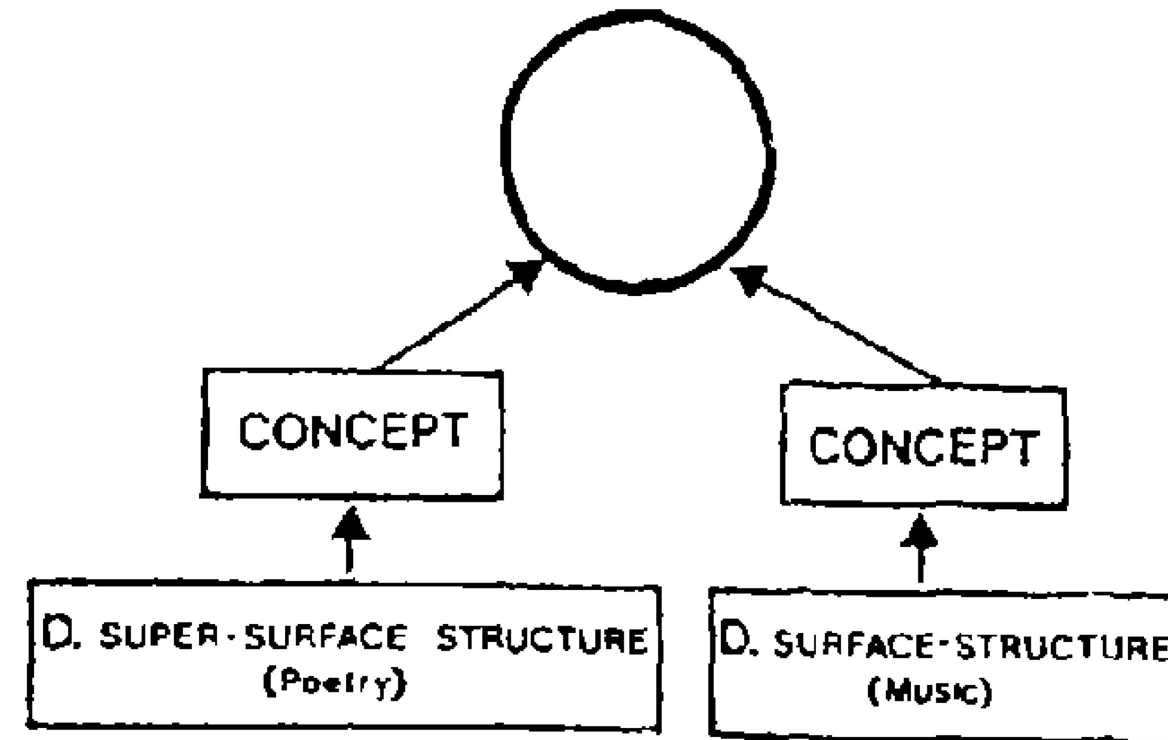


على أن حديث برنشتاين عن الدلالة الموسيقية لم ينضب معينه بعد، إذ مازال لديه ما يقال عن نوع جديد من«المجاز الأعلى» ينتمي إلى عالم الفكر المجرد، وإذا كان في أصل تتبعه للمسار الذي سلكته الموسيقى واللغه أثناء صعودهما من العناصر الأساسية إلى البنى العميقة فالبنى السطحية، قد أوضح كيف أن الرسمين التخطيطين المعبرين عن هاته الحركة يخرجان عن تطابقهما التام عند النقطة الدالة على البناء السطحي للغة ـ أو جملة النثر ـ الذي يناظر البنية العميقة في تدريج الموسيقى، ولكي يتطابق التدريجان يتعين على التركيب اللغوي أن يواصل الصعود إلى أعلى من خلال وثبة مجازية تنتهي به إلى مستوى فوق سطحي خاص بالشعر يحقق التكافؤ بين البنيتين الاستاطيقيتين، بمعنى أنه المستوى الذي يسعنا فيه النظر إلى كلمات شكسبير ونوتات موتسارت بوصفهما رديفين متماثلين، بيد أن برنشتاين لايلبث أن يعرب عن رغبته في توسيع حدود تلك الفرضية بالشروع في قفزة جديدة على جانبي التخطيط المدرج: فلو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا المستوى الأعلى الدال على السطح الجمالي ـ سواء اللغوي أو الموسيقي ـ وتصورنا إمكان مزيد من الحركة الصاعدة (والأمر هنا يحتاج إلى الخيال) لاستطعنا بلوغ مستوى مجازي أكثر علوا ـ ولعله أن يكون أعلى المستويات طرا ـ يضعنا في تماس مع الجوهر الحقيقي لفني الشعر والموسيقى لأننا حين نبلغه نكون قد تجاوزنا تحليل البنية السطحية وفوق السطحية والصوتيات والإعراب، وبدأنا ندخل مجالا جديدا يختص بالدلالات المجردة، ويرى برنشتاين أنه

يمكن في هذا المستوى المفارق - إن جاز الوصف - المقارنة بين مفاهيم الفنين المذكورين، بقدر مايحدث التطابق بين الأفكار الموسيقية وغير الموسيقية، لكنه يؤكد من ناحية أخرى على أنه يستحيل ولوج عالم التفكير الدلالي المجرد إلا في الفنون التي تملك بحكم تركيبها فاعلية خاصة تعين على بلوغ تلك المستويات الفلسفية[٣٩].

ويبدو أن برنشتاين يقصر«مجازه الأعلى» على الأعمال التي تجمع بين الشعر والموسيقى، لأننا نواجه فيها لأول مره عناصر دلالية تابعة لكل من هذين الفنين يتعين على المؤلف الموسيقي التوحيد بينهما، وغير ممكن بطبيعة الحال إجراء مثل هذا التوحيد ما لم نكن قد بلغنا المستوى العلوي المثل للدلالات المجردة حيث تتطابق المفاهيم، وتلتئم بالفعل علاوة على كون عملية التوحيد ذاتها - ومايتمخض عنها من إنجاز تعبيري - إنما تعوّل على حسن المواءمة بين العناصر الجائية من كلا الجانبين. ويمكن القول بكلمات أخرى: إن تلحين الكلمات يضع على عاتق المؤلف مسئولية البحث عن النوتات الأكثر تلاؤما مع قيمها الدلالية، ولذا فلربما أمكننا أن نصادف هذا الزواج السعيد بين الدلالات اللفظية والموسيقية في أعمال العصر الرومانتيكي الذي شهد زفاف الكلمات إلى الموسيقى في حفل عرس مهيب صفق له العالم[٤٠].

ويجسد برنشاين رؤيته للاتحاد الحاصل بين الأفكار المتطابقة الهوية(موسيقيا ولفظيا) عن طريق الرسم التخطيطي التالي بدائرته العليا التي تعمل كوعاء حاو لوقائع المصاهرة الدلالية:



ويضرب لنا مثلا بأوبرا تريستان وإيزولده، إذ حاول فيها فاجنر أن يبتدع تعبيره المجازي الأعلى المكون من دافعين أوليين: الحب والموت، ولقد نجح في محاولته بفضل إدخاله في تلك الدائرة السحرية دلالات مستمدة من شعره وموسيقاه تتصف بتلاؤمها التام حينما تجد فكرة ارتباط الدافعين – المشار إليهما في عبارات إيزولده – صداها المتطابق في الفكرة الرديفة المعبر عنها بواسطة الموسيقى: فعندما تترنم بالكلمتين Versinken و Ertrin (ومعناهما، غرق وغطس على التوالي) يخيل إلينا أنها تغرق فعلا في لجة النسيج الأوركسترالي المصطخب حواليها، وما أن تنطق بالكلمة wellen(موج) حتى نكاد نسمع هدير الأمواج العاتية، أما سيل

الكلمات الجنسية المنهمر من فمها فيجد تعبيره في نبضات الاوركسترا المحاكية لهذه الجماع[٤١].

ولأن تيار الحداثة في الموسيقى الذي تزعمه سترافنسكي ردحا من الزمن كان يؤمن على العكس بقلب الأوضاع، وإبرام زيجات غير موفقه، فضلا عن كونه قد رفع شعار المخاتلة والزيغ والمقولة العاطفية التي يتم إبلاغها من مصدر بعيد يقع عند منعطف الشارع، لذا وجدنا بأعماله النيوكلاسية نزوعا إلى الجمع بين مكونات دلالية غير متكافئة تتسافد بهمة ونشاط في الدائرة العليا، وكأنما الأمر برمته لا يعدو أن يكون ضربا من المزاح، والواقع أن حس الدعابة الذي ظل يتنامى في أعمال سترافنسكي بصورة موصولة لم يترك مجالا مازحا إلا وطرقه بدءا من الهزل الرخيص ومرورا بخفة الدم الساخرة وانتهاء بالكوميديا السوداء أو التهكم الدرامي الفاتر، ولنأخذ على سبيل المثال مزحته في مستهل سيمفونية المزامير psalms التي تعد واحدة من أقدر أعماله على تحريك المشاعر، ففي الحركة الأولى يعكف المؤلف على تلحين كلمات النص اللاتيني للمزمور ١٠١: Exaudi orationem meam, Domine (أوه يا إلهي فلتتقبل شكاتي ولتصل صلاتي إليك) ترى كيف كان يسع أي مؤلف رومانتيكي صوغ هذه الكلمات من الوجهة الموسيقية؟ لاريب أنه كان سيتوخي التعبير عن المذلة والخضوع وقمع الشهوة ومخافة الله وغيرها من المعاني الدالة على التبتل العميق، فما الذي فعله سترافنسكي؟ لقد بدأ بشن الهجوم: وها هو تآلف مروع أشبه بطلقة تخرج من فوهة مسدس، تتبعه فقرة فضفاضة مترددة تذكرنا بتمارين الأصابع عند باخ، ثم هاهي التعويذة الفريجيانية المفعمة بالتوسل في الخط الغنائي تنهض بإزاء مصاحبة اوركسترالية ذات بنية صلبة قدت من الفولاذ، يا لها من خدعة، وياله من مزاح قاتم[٤٢]!

تلك كانت أهم معالم الرؤية العامة التي حاول برنشتاين تقديمها عبر فصول كتابه «سؤال بلاجواب»، ونحن إذا ما أمعنا فيها النظر سنجدها تقوم على مرتكزين رئيسيين: الأول، صدور لغة الموسيقى عن مصدر طبيعي واحد هو «السلسلة الهارمونية». والثاني، تعويل هذه اللغة في اكتساب خصائصها الصوتية والبنائية والدلالية على عمليات تحويلية تستمد مغزاها من قواعد علم النحو التحويلي. والواقع أن فكرة الأساس «الطبيعي» لا تعتبر جديدة في حد ذاتها، فعلى مدى ألفين من الأعوام جهد علماء النظريات من أجل التوصل إلى تعليل للأساس البنائي والصوتي الذي تقوم عليه الأنظمة الموسيقية، وكانت نقطة انطلاقهم تتمثل عوما في بعض المعطيات الاكوستية ـ كأطوال الأوتار المهتزة وغيرها ـ بغية إظهار أن هذا النظام أو ذاك يستند إلى مبررات «طبيعية» تجعله ضروريا ومشروعا[٤٣]. بيد أن الجديد في كيفية الطرح التي ابتكرها برنشتاين هو المدخل اللغوي الذي نفذ من خلاله إلى تلك الفكرة متأثرا بطبيعة الحال بتعاليم تشومسكي خاصة فيما يتعلق بنظرية الأصل المشترك والظواهر الأحادية المنشأ، وحتى في هذا

الإطار تحديدا لم يكن لبرنشتاين فضل السبق في اكتشافه، إذ سبقه إليه ديريك كوك - أحد المفكرين المعاصرين - الذي أكد في كتاب جد هام يتناول«لغة الموسيقى» على كون أساسها التعبيري إنما يترتب على النظامين الهارموني والتونالي المشتقين من السلسلة الهارمونية، لكننا نلاحظ أن فكرة الأساس«الطبيعي» اكتسبت على يد برنشتاين- وبفضل طريقة صياغتها اللغوية الطابع - قدرا من الإفحام والصلابة جعلاها أقدر على مجابهة الانتقادات التي كانت توجه إليها في الماضي، ففي معرض الرد على أتباع المذهب الاثني عشري الذين ما فتئوا يجاهرون بأن طريقتهم التأليفية تقفز فوق الكيان العلائقي للنظام التونالي - بديوانيه الكبير والصغير - الذي شكل أساسا للبنية الموسيقية منذ طلائع فجر عصر النهضة، نرى برنشتاين يبادر إلى توضيح أنه بمواصلة الصعود في تركيب السلسلة والتقائنا بنغمات جديدة تنضاف إلى سابقاتها سيغدو بمقدورنا تعليل ظهور السلالم السداسية والسباعية والدياتونية إضافة إلى النغمات الاثنتي عشرة التي يتألف منها سلمنا الكروماتي، ولكون طريقة التأليف الاثني عشري تستخدم هذا السلم بصفة أساسية، لذا فهي لم تبعد مثقال ذره عن مجال تأثير السلسلة الهارمونية وإنما قدرت فقط على هجران العلاقات الميلودية والهارمونية المستوحاة من النظام التونالي، وهو مسلك باستطاعتنا أن نعزوه إلى طريقة التفسير التي استبدلت السلم الدياتوني بالسلم الكروماتي، وكلاهما يدين بوجوده إلى المصدر الاحادي نفسه المتمثل في سلسلة النغمات التوافقية كما وأن صياغة برنشتاين الجديدة لفكرة الأساس «الطبيعي» تجبه الرأي القائل بأن السلسلة المذكورة لايسعها تعليل وجود سلالم تحوي في تركيبها أجزاء أقل من نصف التون كالتي يشيع استخدامها في أنماط الموسيقى الشرقية على سبيل المثال، إذ نجده يتصدى لمناوئيه زاعما أن النغمات الاثنتي عشرة لا تستنفذ إمكانات السلسلة لأننا كلما أوغلنا في تركيبها الصاعد صادفتنا مسافات لاتتعدى أرباع أو أثلاث أو أخماس التون لا تزال إلى الآن قيد البحث العلمي والالكتروني، إضافة إلى النغمات الدقيقة microtones التي تلعب دورا رئيسيا في العديد من أعمال الموسيقى الشرقية.

على أن صياغة برنشتاين المتقنة لنظرية الأصل الواحد تقصر في الغالب عن مواجهة خصومها الذين يذهبون إلى القول بأنه يصعب على نغمات السلسلة التوافقية الاضطلاع بدور إستاطيقي أو سيكلوجي حقيقي لسبب بسيط هو استحالة سماعها من الوجهة العملية، بل ويضيفون أنه من الخطأ الفادح الخلط بين الظاهرة الأكوستية - كحدث طبيعي صرف - وخبرة التذوق باعتبار أن الأولى تعبر عن مفاهيم علمية مجردة، بينما تشير الثانية إلى مدركات سيكلوجية، أو لعله يمكن القول بعبارة أخرى أنه في حين تعول الواقعة الأكوستية على قياس

الذبذبات، فإن خبراتنا ذات الطابع النوعي تقوم على إمكان تصور طبقة الصوت Pitch وليست الصعوبة التي نعانيها في فهم العلاقة بين الواقعة الأكوستية وإدراكها على مستوى خبرة التذوق الجمالي، راجعه فحسب إلى تعقيدها وغموضها، وإنما تعزى أيضا إلى كون معرفتنا بالأسس الفسيوعصبية لعمليات الإدراك السمعي تبلغ حدامن الضآلة في وقتنا الحاضر حيث ان جهلنا مضافا إليه تعقد المثيرات يجعل إمكان اكتشاف صلات دقيقة يسهل التحقق منها مطلبا عسير المنال(٤٤).

ونظن أن نظرية الأصل المشترك، ومعها كل ما جاء به تشومسكي في دراساته اللغوية، إنما هو أثر متخلف عن النزعة الأحادية monism التي سادت الفكر الإنساني منذ مطلع أفلاطون على الدنيا بفلسفته المثالية، ولو أننا تأملنا فلسفات عديدة ظهرت بعدئذ وكانت تسلم بفكرة التقدم وجدلية التاريخ والعون الإلهي ونظرية التطور وقوانين نيوتن، لوجدناها تؤمن ضمنا بوجود قوة أو مبدأ مفرد يمكن أن نحيل إليه كافة مظاهر التنوع، هذا فضلا عما يلاحظ من أن الكشوف العلمية المبكرة قدمت شاهدا جديدا على الحقيقه المطلقة، وعززت الرغبة في اختزال الوقائع وإدراجها ضمن مجموعة واحدة من القوانين الشاملة. بيد أن تلك الصورة عن العالم فقدت مصداقيتها في عصرنا الحالي لاسيما وقد صرنا نتشكك في حتمية العلوم، والمبدأ الغائي، ولم نعد قابلين للاعتقاد بإمكان اكتشاف حقيقة مفردة وثابتة في مجال المعايير الثقافية، كما لم يقتصر الأمر طوال الخمسين عاما الأخيرة على دحض فكرتنا عن العالم، بل اتسعت دائرة التنوع لتشمل حقول المعرفة العلمية والفنية، فقد أثبتت المستجدات الهامة في علوم الفيزياء والبيولوجيا والاجتماع والرياضيات أن ما كان يظن حقيقة مطلقة ليس سوى واقعة مشروطة الوجود ينبغي إعادة النظر بشأنها، وفضلا عن ذلك فقد شرعت العلوم ـ وقد أغواها سحر الفلسفة ـ في العكوف على تأمل ذاتها مما أسفر في النهاية عن تحول النظرية في مفهومنا من كونها برهان جازم لتغدو ـ كما أسلفنا ـ واقعة مشروطة، والمنهج من كونه يقيني مطلق ليصبح بنية استدلالية من صنع العقل الإنساني.

وعلى الرغم من تميز النزعة التعددية في مجال الفنون بطبيعة مغايرة، لكنها سلكت في تطورها نهجا مقاربا: فقد كان للتوكيد المتزايد على أهمية التعبير الشخصي ـ وما رافقه من الحرص على ابتداع أساليب ذات صبغة قومية ـ في نهاية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، دورا لا ينكر في إحراز قسط وافر من التنوع النمطي ضمن إطار المعايير الاصطلاحية السائدة، وما أن وجد الفنانون والنقاد أنفسهم بإزاء أعمال باهرة تنتمي إلى مجال بالغ التباين حتى سارعوا إلى

استخلاص نتيجة مؤداها أن الحقيقة الفنية ومقومات الجمال الفني ليست واحدة، وإذا كانوا قد ارتأوا في نفس الوقت ضرورة التسليم بوجود قوانين عامة تمارس فعالياتها وراء هذا التنوع الظاهر، إلا أنهم تبينوا دون ريب أن هاته القوانين لا تكمن في رموز الحضارة وخاماتها وطرائقها التقنية، وإنما في القدرة على التعبير والدلالة المستكنة بأعماق التنظيم البنائي للعمل، ومن هنا جاء تشديدهم على أن كل عمل فني بإمكانه الكشف عن قوانين منظمة من نوع ما، وبالتالي يتعين إدراكه في ضوء «مصطلحه الخاص».

وفيما يتعلق بالموسيقى فقد أدى تعايش رهط متنوع من الأنماط ـ محلية أو أجنبية، قديمة أو حديثة ـ في بيئة واحدة، إلى إثارة الشكوك حول المصدر «الطبيعي» للخامات والعمليات البنائية، وهي الشكوك التي تزايدت بسرعة حتى بلغت مرتبة اليقين بابتداع النظام الاثني عشري، إذ أبان هذا الحدث الفارق ـ بما ينطوي عليه من تغيير جذري ـ أن الفن الموسيقي بمفهومه الدقيق يقوم على الاصطناع وأن الأنماط الموسيقية لاتعدو أن تكون بنى استدلالية تتسم بصفتها الاصطلاحية الخالصة[٤٥] بيد أن وصف الشيء بأنه إصطلاحي أو مكتسب لا يعني عشوائيته بأكثر مما يعني وصفنا له بأنه «طبيعي»، فحسبما يخبرنا العلم: لا يلتزم جهازنا العصبي المركزي ـ الذي يعمل بالتآزر مع سلوكنا العضلي ـ بموقف محايد فيما يتعلق بتنظيم المثيرات الواردة إليه من الخارج، ودمجها في نماذج قابلة للإدراك، بل يمثل على العكس شبكة من الأعصاب لا تنفك تصدر تعليماتها وتتوفر على انتقاء وترتيب المثيرات وفقا لشروط بنائية خاصة، ولدينا دليل ذو صبغة عملية وثقافية على أن هذين الجهازين يجعلانا نميل بصورة قبلية إلى إدراك علاقات صوتية ونسب زمانية وتصاميم ميلودية معينة على أساس تميزها بالثبات وجودة الشكل: فمسافة الاوكتاف والخامسة والرابعة تكتسب طابعا معياريا في جميع الحضارات تقريبا لأن كل مسافة منها تملك قدرة تامة على الإبانة بمعنى أن التعرف على أحد حديها يضاعف الإحساس بالضرورة المتمثلة في الحد الآخر، كما يبدو بالمثل أن نسبا زمانية بسيطة نوعا من قبيل: ١ : ١ و ١ : ٢ و ١ : ٣ و ٢ : ٣ تدرك كنماذج قابلة للتذكر بسهولة تفوق ما عداها من النسب الأكثر تعقيدا، ومع أننا لانقصد بتلك الملاحظات التدليل على أن المسافات والنسب المذكورة تمثل شرطا لازما لوجود النمط أو قواعد البناء الموسيقية، لكننا لا نرتاب في كونها تضطلع بعملها كقيم معيارية تذلل من صعوبة عملية الإدراك والتعلم، بل ومن شأن هذين المثالين أيضا أن يؤكدا صحة قوانين إدراك النموذج المكتشفة بواسطة علماء النفس الجشطالتيين، والتي تخبرنا بأن الأشكال المطردة والمتناظرة تبز غيرها من حيث الثبات والقابلية للفهم والتذكر بالتالي[٤٦]، على أننا نخرج من كل

ذلك بنتيجة تعين على البت في القضية التي نحن بصددها وهي أن السلسلة الهارمونية لم تكن وحدها المسئولة عما شعرنا به من تلاؤم درجات ومسافات وعلاقات صوتية معينة بقدر ما كان هذا الشعور راجعا إلى مصدر فطري آخر يكمن بداخلنا ـ وليس موجودا بالخارج ـ واقصد به الجهاز العصبي المركزي الذي يتحكم في كافة عملياتنا السيكلوجية، ومن ثم خبرتنا التذوقية.

ولاريب في أن ماذكرناه يثير إشكالية جديدة يمكن أن ندعوها:«الفطرة في مقابل التنشئة nature versus nurture ويلقي الضوء بالتالي على عملية التعليم المبكر التي أصبحت تشكل العامل الحاسم هنا ليس فقط لأسبقيتها الزمنية، بل ولأنه في عهد الطفولة تكون روابط قنوات الجهاز العصبي غضة، ولم تتحدد خصائصها النهائية بعد، وطبيعي أنه بإمكان العقل البشري أن يواصل تطويره لنماذج إدراكية جديدة على مدى مراحل العمر المختلفة، لكنه ما أن يتم تأصيل نماذج الإدراك الأولية حتى تكتسب قدرة فائقة على التأثير، وتضطلع ـ كقاع النهر العميق ـ بوظيفة القنوات التي تنزع طاقتنا الحسية والحركية والإدراكية إلى التسرب من خلالها تلقائيا. ولعلنا لهذا السبب نلاحظ أن النمط الموسيقي الذي ينفذ إلى مجال خبرتنا أولا هو الذي يسيطر على مداركنا طوال حياتنا، ولقد استطاع النمط التونالي أن يحتل موقعا أثيرا في عقل ووجدان المستمع الغربي حيث صار مع الوقت يشكل نوعا من اللغة الموسيقية «الدارجة vernacular» وهو وضع لانراه ينطبق على الحضارات غير الأوروبية المنشأ[٤٧]، كما لعلنا ندرك ـ حين نأخذ بالاعتبار هذه الحقيقة العلمية ـ أن النظام التونالي لم يحقق غلبته الإستاطيقية بفضل«منشأه الطبيعي» وإنما لكونه ـ وبالصدفة ـ قد شكل الخبرة المبكرة التي حصلناها في مجالي الاستماع والأداء، ولذا يسعنا استبداله بغيره فيما لو دربنا أنفسنا على استخلاص نماذج سمعية مغايرة من حصيلة الإحساسات التي يتلقاها جهازنا العصبي.

وبانصرافنا إلى تأمل المرتكز الثاني في فكر برنشتاين، والخاص بالدور الذي تلعبه العمليات التحويلية في صوغ التركيب الجمالي الظاهر ـ أو البنية السطحية ـ للغة الموسيقى، سنجدنا بإزاء محاولة متعسفة لخلط الأوراق دون مبرر طبيعي أو عقلي، فهو يميز في هذه العمليات بين نوع يتفق بدرجة ما مع قواعد علم التحويلي هو الذي يجعله مسئولا عن المحتوى الإعرابي للغة الموسيقية، ونوع آخر يتطابق تماما مع تلك القواعد هو المسئول عن المجازات الجوهرية ذات الطابع الموسيقي البحت، ونحن لو سلمنا جدلا بأن الموسيقى كأي فن من الفنون ـ أو حتى باعتبارها لغة من اللغات ـ تملك قواعد للبناء قد تتشابه مع قواعد اللغة العادية من عدة أوجه، لكننا لا نوافق بسهولة على أن من بين قواعدها ما يمكن أن يتساوى حرفيا مع قاعدة الطباق أو

الجناس الاستهلالي أو تكرار الصدارة أو التقابل العكسي، وبالقدر لذي يخولنا الحق في أن نضع استحالتين إحداهما لغوية والأخرى موسيقية كطرفين في المعادلة: هذي هي تلك، حتى ولو كنا نهدف إلى تجسيد أحد المعاني التي استخدم بها برنشتاين كلمة «المجاز». بيد أن الأمر المهم هو الغموض الذي يسيطر على مبحثه الدلالي بالكامل، إذ ليس بمقدورنا أن نحدد بالضبط ماالذي تعنيه - أو تعبر عنه - لغة الموسيقى بعدما يتم إخضاعها للعمليات التحويلية، وبداية لابد لنا من ملاحظة أن برنشتاين أقر بقدرة هذه اللغة على التعبير عن بعض المضامين الدلالية لدرجة أنه اضطر في غمرة حماسه إلى الترافع بأبلغ لسان ضد عبارة سترافنسكي التي يقول فيها:«إن الموسيقى كفن لا تملك أن تعبر عن أي شيء سواء كان شعورا أو موقفا ذهنيا أو حالة نفسية أو منظراً طبيعيا.. فالتعبير لم يكن قط إحدى خصائص الموسيقى الأصيلة». ولقد أورد في معرض مرافقته أن تبرير سترافنسكي لمبادئه الاستاطيقية لم يفد كثيرا في الدفاع عن مسلكه، فعلى الرغم من رجاحة عقله --الذي كان من أنبه عقول زماننا - نراه قد دأب على تصوير نفسه كممثل لمذهب النقاء الجمالي aesthetic purism ، ولاريب أن حجته في هذا الصدد تتعارض مع مقاصده الحقيقية، ولو أردتم الدليل، قلبوا صفحات عمله النيوكلاسي الرائع«سيمفونية المزامير». ففي قلب سياق صارم أقرب إلى فوجات باخ تطالعنا كلماته: بعذوبة، وهدوء، بتعبير! ياإلهنا العظيم، إن الكلمة الأخيرة كفيلة بأن تصرفنا عن قراءة أية كتابات في مجال الاستاطيقا، وبالذات استاطيقا سترافنسكي الذي حاول مرارا - وبشهادة موسيقاه - الالتفاف حول مقولته الشهيرة ليعدل من صيغتها، لكنها بقيت مع ذلك منطوية على التناقض الأقصى، لأنه إذا كانت فلسفته تنحاز إلى مبدأ النقاء الخالص، ففيم إذن كان انجذابه إلى المسرح وفن الباليه، وحرصه على تلحين النصوص الشعرية؟ أو ليست كلها ممارسات تستهدف التعبير عن معان خارجة على نطاق الموسيقى؟ ومن جهة أخرى لم يتردد برنشتاين في أن يمنح تأييده المطلق لعبارة كوينتيليان«المجاز يقوم بمهمة غاية في الصعوبة حين يخلع اسما على كل شيء» بل وأخذ على عاتقه تفسير جزئها الأخير بأنه يعني حياتنا الداخلية وما يمور فيها من عواطف يصعب تحديدها، ولذا فالشعر والموسيقى - وبالأخص الموسيقى لإمكاناتها المجازية البعيدة المدى - قادرين على إيجاد الاسم المناسب لما لا اسم له. على أننا مطالبون بالمثل بالتوقف مليا عند واقعتين: أولا، لقد سبق لبرنشتاين أن عني بوضع حدود فاصلة بين المعنى والتعبير «فعندما أقول إن المقطوعة الموسيقية تعني شيئا بالنسبة لي يكون قصدي أن المعنى انتقل إلي عن طريق النوتات ذاتها، ولذا فبإمكاني أن أعيد وصفه بدقة مستخدما لغة هذه النوتات، لكنني عندما أقول إن الموسيقى«تعبر» عن شيءما

فأنا أقصد الشيء الذي أشعر به شخصيا، وهنا أجدني في مأزق لعدم قدرتي على وصف مشاعري بدقه - أي بلغة علمية - وكل ما يسعني عمله هو أن أحكي عنها من واقع خبرتي الذاتية» وثانيا، يحذرنا برنشتاين ونحن نستمع إلى سيمفونية بيتهوفن السادسة من أن نأخذ بعين الاعتبار «التعابير المجازية العرضية intrinsic» لأنها تشير إلى وقائع موجودة «بالعالم الخارجي» من شأنها أن تقيم حاجزا بيننا وبين الموسيقى من حيث هي كذلك.

في ضوء هذه المواقف جميعا يسعنا أن نلمح ثمة تعارض في موقف برنشتاين من الدلالة الموسيقية لأنه في حين يقر ضمنا بقدرة المجاز الموسيقي على التعبير عن«حياتنا الداخلية ومايمور فيها من عواطف» بل وتحديد ماهيتها إن لزم الأمر(وإلا فما الجدوى من إيجاد اسم لما لااسم له؟!)، نراه يستشعر الحرج عندما يطلب إليه وصف المشاعر التي استوحاها من الموسيقى لكونه مضطرا أن يحكي عنها من واقع خبرته الذاتية، كما وأنه يرى في قدرة هذا الفن على تصوير الوقائع «الخارجية»، حاجزا يحجب جوهره الحقيقي، ويقف حائلا بيننا وبين تذوقه على الوجه الأمثل، مع أنه اعترف بكون عمليات الاستحالة تسفر أيضا عن مجازات عرضية» يناط بها وصف الجداول والطيور والرعود والعواصف، مما يوحي بأن: هؤلاء هم أولئك(الهدف الثاني من استخدام كلمة «المجاز») هذا فضلا عن قبوله الضمني لإمكان أن تضطلع الموسيقى بمهمة التعبير عن المعاني الخارجة على نطاقها unmusical، وهو بصدد الحديث عن أعمال سترافنسكي المسرحية.

ويبدو على أي حال أن الدلالة الوحيدة التي حظيت بتأييد برنشتاين هي المعاني المنتقلة «عن طريق النوتات المصوتة ذاتها» أو بالأحرى «التعابير المجازية الجوهرية» التي تمثل نمطا موسيقيا خالصا يمارس فعالياته بصورة أقرب إلى ألعاب التورية والجناس، بالإضافة إلى المعاني المجردة بوصفها«مجازا أعلى» يحقق التزاوج - أو التعارض - بين الدلالات اللفظية والموسيقية، غير أنه لما كانت هذه الأخيرة قاصرة في الغالب على الأعمال التي تجمع بين الشعر والموسيقى، لذا فباعتقادنا أن تركيز برنشتاين ينصب في الواقع على«المجازات الجوهرية» التي لا تعدو كونها تحولات تطرأ على المادة الموسيقية نتيجة تطبيق قواعد علم النحو التحويلي عليها، ولوصح ذلك لوجب أن نستنتج أخيرا بأن برنشتاين أثبت - رغم تظاهره بالحياد والموضوعية - أنه أحد عتاة الشكليين الذين هاجمهم ديريك كوك في كتابه الآنف الذكر لأنهم«قد يشعرون بأن الموسيقى تمثل نوعا من اللغة، لكنهم يوقنون في الوقت نفسه بافتقارها إلى الدقة، لأنها تعجز عن إيصال أية مقولة عاطفية يستطاع التحقق منها.. وهم إذ يعنون ببحث القالب الشكلي دون النظر إلى

ماينطوي عليه من مضمون تعبيري، إنما يفصلون بين جانبين متوحدين لفن ذي صبغة تعبيرية في الأساس»[٤٨] ولعله ليس من قبيل المصادفة أن نلحظ تقاربا بين غموض مبحث الدلالة عند برنشتاين، وما ارتآه شخصيا من كون«دراسة المعاني المجردة للألفاظ هي الأضعف بين أفرع الدراسة اللغوية الثلاثة.. ولعل هذا الوضع هو المسئول عن الانتقادات الحادة الموجهة إلى تشومسكي من قبل تلامذته المقربين الذين انبرى نفر منهم مؤخرا لوضع نظرية عن البنى الدلالية ترقى في دقتها إلى مستوى نظرية نحو وصرف اللغة».

على أنه أيا ما كانت المآخذ التي يمكن أن تلاحظ على منهج برنشتاين اللغوي في دراسة الظاهرة الموسيقية، فمن المؤكد أنه استطاع من خلال تناوله لفكرة الأساس «*الطبيعي*» للغة الموسيقى أن يستغل بذكاء تلك الميزة الفريدة التي أحلت الموسيقيين بموقع يفضل علماء اللغة (السلسلة الهارمونية) وأن يجعل منها - بما أضفاه على الفكرة من تحويرات هامة - سندا حقيقيا داعما لنظرية الأصل المشترك في منطوقها العام، كما وأنه حقق بكتابه «سؤال بلا جواب» حلما طالما راودنا بأن يأتي الوقت الذي نقرأ فيه بحثا يجمع بين الموسيقى وعلوم اللغة الجديدة - خاصة علم النحو التحويلي - على غرار الحاصل في مجالات بحثية أخرى كالسيكلوجيا وعلم الاجتماع.

الهوامش

(1) Leonard Bernstein: The Unanswered Question, Harvard University Press, 1976, p. 7.
(2) Ibid: p. 7.
(3) Ibid: p. 8.
(4) Ibid: p. 11.
(5) Ibid: p. 11.
(6) Ibid: p. 9.
(7) Ibid: p. 10.
(8) Ibid: p. 13.
(9) Ibid: p. 13.
(10) Ibid: p. 15.
(11) Ibid: p. 15.
(12) Ibid: p. 16.
(13) Ibid: p. 17.
(14) Ibid: p. 19.
(15) Ibid: p. 21.
(16) Ibid: p. 23.

(17) Ibid: p. 25.
(18) Ibid: p. 27.
(19) Ibid: p. 29.
(20) Ibid: p. 33.
(21) Ibid: p. 70.
(22) Ibid: p. 72.
(23) Ibid: p. 71.
(24) Ibid: p. 73.
(25) Ibid: p. 39.
(26) Ibid: p. 79-81.
(27) Ibid: p. 84-85.
(28) Ibid: p. 98.
(29) Ibid: p. 107.
(30) Ibid: p. 109-111.
(31) Ibid: p. 128.
(32) Ibid: p. 129-133.
(33) Ibid: p. 135.
(34) Ibid: p. 139.
(35) Ibid: p. 140.
(36) Ibid: p. 153.
(37) Ibid: p. 157.
(38) Ibid: p. 161.
(39) Ibid: p. 280.
(40) Ibid: p. 283.
(41) Ibid: p. 284.
(42) Ibid: p. 285-287.
(43) Leonard B. Meyer: Music The Arts and Ideas, The University of Chicago Press, 1967, p. 285-287.
(44) Ibid: p. 246-247.
(45) Ibid: p. 179-183.
(46) Ibid: p. 288-289.
(47) Ibid: p. 274-275.
(48) Deryck Cooke: The Language of Music, Oxford University Press, 1959, p. ix-x.

المراجع

1. Leonard Bernstein: The Unanswered Question, Harvard University Press, 1976.
2. Leonard B. Meyer: Music The Arts and Ideas, The University of Chicago Press, 1967.
3. Deryck Cooke: The Language of Music, Oxford University Press, 1959.
4. Igor Stravinsky: Poetics of Music, Harvard University Press, 1942.

الجدل النقدي والإبداعي في «ملفات السينما المصرية»

د. وفاء كمالو

تدور هذه الدراسة في إطار تساؤل أساسي تفرضه ظروف السينما المصرية العربية المعاصرة حيث حالة الانكسار النقدي، والانحسار الفني والتقني...

فإلى أين يتجه الفنان السينمائي كي يعرف ويكتشف ويسترجع التقنيات الإبداعية الأساسية، في ظل ذلك الغياب شبه الكامل للدراسات المنهجية والأبحاث العلمية التي تضع التجربة التاريخية العريضة للسينما المصرية في سياق واضح؟

وإذا كان التساؤل المطروح يعتبر الوسيلة المتاحة للدخول في إطار فعل التأصيل الفني والعلمي للسينما فلاشك أنه لا سبيل إلى إنكاره أو تجاهله حتى يتحول ذلك الغياب إلى حضور فاعل. وفي إطار الضرورة الحتمية لمواجهة النقص الحاد في الدراسات المنهجية، والأبحاث الخاصة بالسينما المصرية، يأتي ذلك المشروع الطموح الذي يتبناه «المركز القومي للسينما» في محاولاته الجادة لبعث واقع ثقافي خصب يموج بحرارة

الجدل، حيث يتناول التجارب الفنية ويتحاور معها بالنقد والتحليل والتقييم.

يتبلور هذا المشروع في تكوين (ملفات للسينما) من خلال منظور علمي يبحث في كل زواياها ومجالاتها تقنيا وفنيا وفكريا ونقديا، ويهدف، كما يؤكد الدكتور مدكور ثابت رئيس المركز، إلى توفير المادة العلمية اللازمة للباحثين والنقاد لإجراء التقييمات بأسلوب منهجي نستطيع أن نتجاوز معه تلك المصادرات الانطباعية العشوائية إزاء الأعمال السينمائية سواء بالرفض أو بالحماس.. وصولا إلى رؤية علمية تتبنى أمانة الفن.

- انطلاقا من هذه التجربة، ووفقا للملفات التي تم إصدارها حتى الآن، ستدور هذه الدراسة على المحاور الآتية:

١- حركة النقد السينمائي ومفهومه، ودراسة تأثيره على مسار الفيلم، وصناعة السينما، وتشكيل الوعي الثقافي والتذوق الجماهيري، من خلال التعرف على صحافة السينما ونشراتها المتخصصة، ومقارنة التوجهات والتجارب النقدية لجيل الرواد، بتجارب الأجيال التالية.

٢ - تاريخ التصوير السينمائي، واستكشاف خصوصية التجربة الجمالية.

٣- إيقاع ومونتاج الفيلم.

٤. دراسة منهجية لأفلام الحركة باعتبارها الشريحة المدخل للشرائح السينمائية الاخرى.

٥ - أيديولوجيا الفكر العقائدي وصورة الأديان في الافلام السينمائية.

أولا : حركة النقد السينمائي.. المفهوم والملابسات

في هذا الإطار جاء الإصدار الأول للمركز بعنوان **صحافة السينما في مصر: النصف الأول من القرن العشرين**، تأليف مجموعة من الباحثين، والثاني بعنوان **نشرات السينما في مصر**، تأليف دكتور "ناجي فوزي". ويرى د. مدكور ثابت في تقديمه للكتابين أن أهميتهما تتضح في أنهما يحتويان حركة النقد السينماني ضمن مكونات وحرفية كل من الصحافة، والنشرات،

وبذلك يصبح رصد تاريخها والبحث في تطورها، هو رصد وتقييم لحركة التأثير النقدي في مسار الفيلم المصري.

وإذا كان الواقع الثقافي العربي يشهد حالة من الخلط المغلوط بين مفهوم الممارسات النقدية العلمية ومفهوم الكتابات الصحفية بصيغتها الانطباعية العشوائية، وذلك بسبب قصور المنظور العلمي عن اختراق الذهنية العربية بصورة فاعلة... إلا أن الاتجاه نحو تكوين العقل النقدي الرحب بمفهومه الفلسفي البعيد عن الرؤى الجامدة والأنماط والقوالب السائدة... هذا الاتجاه بدأ يطرح نفسه كنوع من الضرورة الحتمية لتفجير سكون الواقع السائد وصولا إلى ما يجب أن يكون.

ورغم التحفظ الذي نبديه تجاه الصحافة السينمائية باعتبارها وسيلة لبعث جدل ثقافي يقضي إلى تغيير وإثراء الواقع الفني... إلا أنه لا يمكننا أن نتجاهلها أو ننفي دورها الموازي لميلاد الفن السابع في مصر. فلاشك أن الخبر الصحفي مهما قل شأنه فهو يشير إلى الإنسان وإلى مكان وموطن وواقع ذلك الإنسان[1] فمن غير المقبول أن نقيس الماضي أو نحكم عليه بمنظور الآن، والقول بسطحية وسذاجة ما يقدم على صفحات المجلات الفنية قد يحمل نوعا من التعسف إذا أخذنا في الاعتبار عثرات وعقبات البدايات الأولى، ولذلك لا يمكن القفز إلى نتائج يكون مؤداها الحكم على تلك المجلات بأنها مارست دورا سلبيا على حركة النقد السينمائي أو على السينما نفسها[2].

وإذا كان مطلع العشرينيات من هذا القرن قد شهد البداية الحقيقية لصناعة السينما، حيث أثبتت تجارب عرض الأفلام المصرية نجاحا جماهيريا اجتذب النجوم المشهورين في مجال المسرح، وان ظلت الدائرة شبه مغلقة عليهم بسبب النظرة الاجتماعية لاحتراف العمل السينمائي آنذاك، وخاصة فيما يتعلق بعمل المرأة فيها إلا أن ذلك لم يوثر على كثافة الإنتاج واستمراره والذي بدأت تواكبه «حركة للصحافة الفنية وصلت إلى حد التخصص في إصدار العديد من المجلات التي تهتم بأخبار النجوم والمخرجين والمنتجين، وكانت مسابقات نشر صور الوجوه الجديدة إحدى وسائل رواج هذه المجلات».[3]

ومع السنوات عاشت الصحافة السينمائية محاولات الصعود والانطلاق حينا، والتعثر والهبوط حينا، لكنها كانت دائما تتواصل تارة بالتخصص الكامل، وتارة أخرى بالتواجد ضمن الصحافة الفنية عامة، أو حتى ضمن محاولات اقتناص المساحات الصغيرة في الصحف غير المتخصصة في السينما أو في الفن. وإذا كان «مدكور ثابت» يرى أن الرحلة التاريخية للصحافة الفنية عامة،

وممارسة النقد السينمائي خاصة قد مرت بالكثير من صنوف المعاناة التي تعددت أشكالها إلا أن المعاناة الأساسية - كما يراها الناقد سامي السلاموني - تتبلور في عزوف بعض رموز الحركة الثقافية المصرية في الستينيات عن كل مايمت للسينما بصلة باعتبارها فن درجة ثانية. فهناك من ينظر إلى المسرح والأدب والشعر على أنها درجة أولى، لأن الأفلام التي تطرح على المثقفين تدعو إلى الاحتقار، وما دام كل ما يمت للسينما بصلة محتقرا فبالتالي هو فن غير قابل للنقد والتحليل... فماذا يعني نقد أفلام عن الكباريهات والراقصات؟ هذا هو تصور الدكتور لويس عوض نفسه للسينما، وظاهرة احتقار السينما ينفرد بها المثقف المصري فقط!! رغم مرارة تفسير السلاموني إلا أن رؤيته قد لامست بوضوح أعماق الذهنية العربية التي لا تزال ترفض الفن باعتباره ممارسة علنية للحرية بعيدا عن القهر والتسلط والرضوخ والدوران اللانهائي في أفق السائد والكائن.

ويعلق مدكور ثابت على رؤية السلاموني مؤكداً أن المعاناة قد تكون صحيحة نتيجة لنظرة التعالي الاجتماعية إزاء السينما في مصر منذ نشأتها، ولكن يصعب القول بهذه النظرة فيما يتعلق بالمفكرين ومثقفي الأمة، فإذا كانت ثمة حالة هنا وأخرى هناك. فلا يجيز ذلك التعميم، بل على العكس، كانت مواقف المثقفين في مؤازرة الأعمال السينمائية المتميزة، فاعلة في تطور السينما المصرية.(٤)

لاشك أن إعادة التأريخ للسينما المصرية عبر تراث الحركة النقدية للصحافة والنشرات - بأسلوب علمي منهجي يتباعد عن الانطباعات والحكايات، والمذكرات الخاصة- سوف يدفع بالواقع الفني إلى تلك الزوايا الحرجة التي يتحول معها «الكم» إلى «كيف» يمتلك آليات جدل الماضي مع الحاضر وصولا إلى مستقبل أفضل. فالمنهج العلمي الذي يؤطر ملف (الصحافة السينمائية) سوف يتيح للباحثين فرصة التعرف على بانوراما عريضة للواقع السينمائي منذ بداياته، وعبر رحلة تطوره ليكون الخروج من عباءة الماضي، والتباعد عن حالة النوستالجيا المرضية، حيث الهروب الدائم إلى الذي كان، خوفاً من الاعتراف بالعجز عن الوصول إلى ما يجب أن يكون.

تساؤل دال تطرحه الناقدة «فريدة مرعي» التي شاركت في تأليف الملف الخاص بالصحافة السينمائية، حيث تتساءل:

هل هذا عمل غير مسبوق؟ أم أن هناك محاولات سابقة؟ وماذا حققت هذه الدراسة؟ وتأتي الإجابة بأن هناك محاولات فردية متميزة مثل المجلدات الثلاثة التي أصدرها الدكتور الإعلامي «أحمد المغازي» في سلسلة دراسات في الإعلام الفني والصحافة المتخصصة وكذلك كتاب

الدكتور «علي شلش» (النقد السينمائي في الصحافة المصرية) أيضا كتابات الناقد «أحمد الحضري». ورغم القيمة الفنية العالية لهذه المحاولات، إلا أن ملف المركز القومي للسينما يأتي كإضافة واستكمال لجهود الزملاء، إلى جانب رصد الأفلام الروائية الأجنبية التي صورت في مصر، أو عن مصر خلال فترة الدراسة (النصف الأول من القرن العشرين) مثل فيلم «ميزان القدر»، الملك الراعي، ١٩٢٣، وكذلك بعض الأفلام القصيرة التي صنعت عن شخصيات مصرية مثل فيلم «سعد باشا زغلول» الذي صور في مدينة اكس ليبان الفرنسية، وأخرجه الفرنسي «جاستون مندولفو» وفيلم «مولد السيد البدوي» الذي أخرجته شركة باتيه وعرض في «طنطا وأمريكا» أيضا. يشتمل الملف على رصد للتشريعات السينمائية التي صدرت في هذه الفترة (عام ١٩٢١، وعام ١٩٢٨). وكذلك عرض للكتب السينمائية المنشورة بالعربية مثل كتاب المخرج محمد كريم (كيف تكون ممثلاً سينمائيا)، كما اتضح من خلال الدراسة أن بدايات النقد السينمائي المصري لم ترتبط ببدايات السينما المصرية، بل ارتبطت بالأفلام الأجنبية التي كانت تعرض في مصر.

ويذكر أن معظم المجلات التي صدرت في بدايات القرن مثل «الصور المتحركة» ١٩٢٣، معرض السينما ١٩٢٤، أوليمبيا السينماتوغرافية ١٩٢٦، عالم السينما ١٩٢٩، الكواكب ١٩٣٢، فن السينما ١٩٣٣، كواكب السينما ١٩٣٤، النجوم ١٩٤٣، السينما ١٩٤٥ وسنى فيلم ١٩٤٥ .. هذه المجلات قد أسهمت بقدر ما في نشر الثقافة السينمائية على مستوى الوطن العربي، ودعت لصناعة سينمائية وطنية، وتصدت لقضية الرقابة والمطالبة بتمصيرها، وقضية النقد ونزاهة الناقد وكفاءته، والمطالبة بامتلاك المصريين لدور العرض. ولاشك أن تشابك الظروف التاريخية، بالسياسية، بالاجتماعية تفسر تلك النبرة الخطابية المتفجرة بالحس الوطني والمنظور الأخلاقي الحريص على تربية القارىء والسينمائي.

مع بداية الستينيات تردد في الأوساط السينمائية ما عرف «بالحركة النقدية» أو بالسينمائيين المثقفين، ويبدو أن الصراع بين الجديد والقديم قد بدأ يطرح نفسه على الساحة «حيث تعوّد قدامى السينمائيين من الرواد إطلاق مسمى -السينمائيين المثقفين- على مجموعة من شباب جيل الستينيات، تصوروا منهم أن في ذلك سخرية، وكما يشير مدكور ثابت في مقدمته لملف نشرات السينما فإن هذا مثال لما تطرحه الظواهر من أبعاد متشابكة امام الباحث التاريخي تحتم عليه الا يتوقف عند جزئية معينة ويعتبرها كل الأسباب لظاهرة ما».[٥]

وإذا كان موضوع النشرات السينمائية متعلقا بما بعد جيل الحركة النقدية للستينيات، إلا أنها

كانت امتداداً طبيعيا لرؤاهم الجمالية واتجاهاتهم الفنية، حيث بدأت نشرة نادي السينما بالقاهرة في الصدور بانتظام بصفة أسبوعية، منذ يناير ١٩٦٨، واستمرت دون توقف لمدة سبعة وعشرين عاما، وهي تعتبر الواجهة النقدية المتخصصة في الحياة السينمائية في مصر والوطن العربي، وإذا كان الاتجاه النقدي الموضوعي في النشرة السينمائية يتشكل من مجموعة القضايا التي تدور حولها أغلب المواد النقدية، إلا أن هناك نوعا من التداخل بين القضايا العامة والقضايا الفنية فالفواصل بينهما ليست تامة ويقوم «معيار الفصل بين النوعين على مدى اتصال المادة النقدية بعلم الجمال، فكلما ابتعد النقد عن المنظور الجمالي أصبح أقرب إلى القضايا العامة، وكلما اقترب من علم الجمال أصبح قريبا إلى القضايا الفنية»[٦].

الاتجاهات النقدية الموضوعية

فعندما نتعرف على الاتجاهات النقدية الموضوعية في النشرات السينمائية نجد أنها تحيلنا إلى اشتباك مركب بين الظروف التاريخية للفترة(٦٨ -١٩٩٥) وبين الاتجاهات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فالنشاط النقدي كما يرى «ناجي فوزي» هو في ذاته عمل فكري وإنتاج ذهني، لذلك يصبح الناقد في مقدمة المعبرين عن انتماءاتهم الفكرية، وتوجهاتهم السياسية من خلال ما يقدمه من مادة نقدية، حيث توصل من خلال دراسته للنشرات أن المحررين قد اتجهوا مباشرة نحو مضامين الأفلام واجتذبتهم أفكار الصراع الطبقي، الطبقة العاملة، طبيعة تكوين البرجوازية، وانتفت بشكل واضح الرؤى الجمالية لمفردات الفيلم فإذا اعتبر الفن صيغة من صيغ المعرفة، فإن وظيفته التربوية تنحصر عندئذ في حدود التعليم المباشر، ويقل الاهتمام بدوره في مجال البحث والابداع، كما يترتب على ذلك تصور للنقد حيث تصبح رسالته الأساسية محصورة في مدى اتفاق العمل الفني أو اختلافه مع الأهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة، أو القوى التقدمية، وعلى هذا فكل مالا تتخلله عناصر المعرفة لأهداف هذا الصراع القريبة يصبح مهددا بالرفض بحجة أنه تحلل وانهيار[٧]

هكذا لم يقتصر الاتجاه الفكري النقدي لنشرات نادي السينما بالقاهرة- كما يرى «ناجي فوزي» - مؤلف الكتاب على الالتزام بالنقد الماركسي في صورته المغلقة، بل تعدى ذلك بما يتناسب مع ما يشير إليه «رينيه ويليك» في قوله إن النقد الماركسي ينبثق من النقد الواقعي حيث العلاقة بينهما تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية.

ولاشك أن الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية ينتميان إلى الاتجاه الاجتماعي في النقد،

لذلك يؤكد «هيبوليت تين» أنه «منذ أن وضعت أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والفن، أصبح من الصعب على أي ناقد أن ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها»[٨].

يبدو أن الرؤية الماركسية كانت شديدة الأثر على اتجاه محرري النشرات حيث الاهتمام بتحديد موقف العمل الفني من فصائل الفكر الاشتراكي، والتغاضي عن مواقف فنية وفكرية إذا كانت لا تتوافق مع الانتماء السياسي للمحرر، والإشارات الدائمة إلى الرموز اليسارية، ومحاولة البحث عن الانتماء السياسي لمؤلف الفيلم ومخرجه وممثليه

ولاشك أن العشرين عاما من عمر نشرة نادي السينما هي فترة زاخرة بالأحداث بدءا من أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ ومرورا بحرب الاستنزاف،وموت عبد الناصر، وحركة التصحيح، ومظاهرات الطلبة، ثم حرب اكتوبر ١٩٧٣، والتجارب السياسية المتعاقبة للوصول إلى شكل ديمقراطي مأمول، ثم المبادرة المصرية للسلام العربي الإسرائيلي بدءا من القدس وانتهاء بكامب ديفيد. وكما يرى مؤلف ملف نشرات السينما فقد كانت هنالك إشارات إلى الكثير من هذه الأحداث الهامة، كما أن هناك إغفالا شبه تام لأحداث أخرى

ومع بداية الثمانينيات ظهرت مواقف نقدية وعبارات جديدة على التناول النقدي بالنشرة مثل الإشارة إلى ضرورة التصدي للغزو الحضاري، والتناقض الذي يواجه الشباب بين حقيقتين إحداهما الصراع العربي الإسرائيلي والأخرى هي معاهدة السلام، ويذكر أن قضية«الرقابة» قد نالت حظا وافراً من المناقشة عبر النشرات، ومن المعروف أن تاريخ الرقابة على الأفلام يعتبر معاصرا لنشأة السينما ذاتها، واهتمام النقاد بقضية الرقابة جاء معاصرا لنشأة النقد السينمائي ذاته. . وتتبلور وجهة نظر غالبية النقاد في الهجوم على الرقابة واعتبارها نوعاً من عدم النضج السياسي وأداة من أدوات القمع، وأنها نظام متخلف، أو أداة مرتعشة في أيدي موظفين مغلوبين على أمرهم، وأحد أسباب أزمة السينما

لكن ما مدى اتصال النقد بعناصر فن الفيلم وتقنياته؟

يشكل هذا التساؤل «ركنا أساسيا» في استطلاع الاتجاهات الموضوعية في النشرات السينمائية فنقد الفيلم لابد أن يتعرض للسيناريو، والصورة والصوت، والمونتاج إلى جانب الموسيقى والتمثيل. ومن المفترض أن يغلب على النشرة المتخصصة ذلك الاتصال الحميم بعناصر فن السينما ولغتها الخاصة، ولكن الملاحظ أن تركيز محرري النشرة يتجه نحو تحليل المضمون

الروائي دون التعرض العلمي لجماليات الفيلم، وكما اتضح من العينات العشوائية لحصاد نشرات نادي السينما... توصل الدكتور «ناجي فوزي» إلى نتائج مؤداها أنه إذا حدث واقترب الناقد من عناصر الفيلم الفنية فإن هذا الاقتراب يكون مشوبا بالحذر، وغامضا وشديد التباعد عن الرؤية العلمية الواضحة للتقنيات، دون انتقاض، ومع ذلك فهناك حالات قليلة يقترب فيها محرر النشرة من العناصر الفنية الضرورية لنقد السينما حيث يتعرف القارىء من سياق النقد على طريقة السرد الدرامي (الكاميرا الموضوعية، التكوينات المعقدة، حركة الكاميرا، المونتاج المتوازي في نفس المشهد «التقطيع الفني» وتغيير الزوايا لكسر الإيهام، الإقلال من تغير زاوية التصوير ومن حركة الكاميرا، مكان وضع الكاميرا، استغلال العناصر المرئية، معالجة المشاهد الجنسية ومغزاها، اماكن التصوير، التصاعد اللوني في مشهد معين، التوظيف السليم للإضاءة على امتداد الفيلم، الصمت، احجام اللقطات، الايقاع، الحركة الداخلية، الإيجاز ، التشويق ثم التمثيل).

يبدو أن التجربة الطويلة لنشرات السينما قد عجزت عن تقديم نظرية سينمائية مصرية أو عربية، ولم تحاول ان تتبنى هذه النظرية... أيضا وكما يشير الباحث فإنها لم ترتبط بحركة سينمائية معينة، لذلك لم يكن لها أثر واضح على مسار الفيلم العربي.. حيث افتقد الواقع السينمائي مفهوم الاتجاه الذي بلورته نشرات السينما الفرنسية مثلا، فحركة الموجة الجديدة في فرنسا كونت اتجاهها الفني بناء على الأفكار والنظريات التي تبنتها النشرات التي كانت الأساس الأول الذي ارتكز عليه المنظر السينمائي الفرنسي «اندريه بازان» ليبني اتجاها نقديا للفيلم(٩)، ورغم انه كان من المنتظر أن ترتبط نشرات السينما بحركة جماعة السينما الجديدة التي قدمت أفلاما مثل (زائر الفجر) و(أغنية على الممر) و(الظلال في الجانب الآخر) إلا أن ذلك لم يحدث بسبب «عجز المحاولات النقدية الواضحة للتنظير للأفلام التي قدمتها هذه الجماعة»(١٠)

جدل الرؤى بين الستينيات والتسعينيات

قد يكون من المفيد - وفقا للرؤية الجدلية- أن أعرض وجهة نظري في الممارسات النقدية لجيل الستينيات باعتباري ناقدة من جيل التسعينيات...

اتجهت هذه الممارسات نحو الإخفاء اللا واعي للأيديولوجيا المتضمنة في العمل الفني، ليصبح النقد الايديولوجي مجرد رجع لأصداء التحولات الدائرة في المجال الاجتماعي والسياسي، فقد تجرد النقد من فعالية التساؤل والتجاوز والتغيير وتعثر في آليات استاتيكية ثابتة

تشير العينات النقدية في تلك الآونة إلى ارتباط وثيق بفرضيات النموذج الليبرالي الإنساني الذي يدور في إطار التسامي الأخلاقي، ويتباعد بأيديولوجيا النصوص إلى منظور محايد... حيث تتجرد الرؤى من علاقاتها المركبة بالتاريخ والمجتمع والعقيدة... لذلك لم يتمكن النقد من أن يعيد صياغة إشكالية الفن ضمن منظور يتيح له أن يضع موضع التساؤل، جميع المفاهيم المغلوطة التي تحول دون تحقيق تجاوز حقيقي للأزمة.

وترى الباحثة أن الاتجاهات النقدية التي قد تسهم في تكوين العقل النقدي الرحب بمفهومه الفلسفي تتبلور في محاولات هدم فرضيات النموذج الليبرالي الأخلاقي، وقلقلة أسسه الثابتة للكشف عن الايديولوجيا التي ينطوي عليها النص، ومحاولة تقويض تلك السلطة التي يستمدها من استدعائه لأشكال الماضي وطقوسه، استنادا إلى وحدتها وتماسكها، والتي تفرضها الايديولوجيات السائدة المسيطرة، حيث يمكن الوصول لمستوى تثوير الايديولوجيا ضد نفسها، ويصبح من الممكن أن تزداد حدة الوعي وصولا إلى الزاوية الحرجة التي يتم فيها التمرد على الواقع القائم وتجاوزه

تتبنى الباحثة منظور «بيير ماشرى» في تحديده لمفهوم الايديولوجيا باعتبارها وهما وتلفيقا منبثا في المؤسسات المادية للحياة حيث كان هذا المفهوم نواة لظهور نظرية ديالكتيكية جديدة تبحث في العلاقة بين الفن والايديولوجيا والتاريخ، كما انه كان الركيزة لظهور مفهوم الأدب والفن باعتبارهما نشاطا مناهضا لهذا الوهم يفككه من خلال اللغة والجماليات الفنية وصولا إلى اتجاه نقدي يقاوم الترويض الثقافي والمنهجي، ويدعو إلى نقد لا يقع في شرك حدود المنهج، وله فعالية استكشاف العلاقات المتشابكة للفن، وتحريره من أسر الدلالة الواحدة، وتشير الباحثة إلى أن هذه الرؤى النقدية لا تزال تدور في أفق ما يجب أن يكون بعيدا عن التطبيقات العلمية التي تمنحها مقومات التبلور في شكل اتجاه نقدي فاعل

تكتمل الرؤية الجدلية التي يتبناها د. مدكور ثابت كإطار لملفات السينما، حيث يأتي الإصدار الثامن بعنوان (تراث النقاد السينمائيين في مصر - كتابات السيد حسن جمعة) ١٩٢٤-١٩٢٩ ليصبح من المتاح مقارنة التوجهات والتجارب النقدية لجيل الرواد بتجارب الأجيال التالية من خلال رصد التناقضات أو السمات المشتركة التي تكفل تحقيق دراسة منهجية تطرح إشكالية التواصل بين الأجيال. يتناول الملف كتابات «السيد حسن جمعة» الذي يعتبره النقاد أول كاتب سينغرافي، مارس الكتابة والتأليف والترجمة والتأريخ، أصدر النشرات، وكوّن الأندية والشركات السينمائية، عمل بالتمثيل وساعد على الإخراج، وكتب السيناريو والحوار، ونجحت كتاباته في

تأسيس حركة نقدية كانت الأساس الذي انطلق منه الآخرون.[11]

وإذا كان جمع وتحقيق كتابات هذا الرائد، وغيره يمثل نوعا من الضرورة العلمية في حفظ التراث بأسلوب منهجي، إلا أنه على مستوى آخر سوف تستدعي فكرة البحث في ماهية الصراع الجدلي للأجيال، وقد تأتي النتائج لتفسر ظاهرة افتقاد المنهج والنظرية عند الجيل السابق واللاحق، وأسباب تراجع النقد في السبعينيات والثمانينيات عن الستينيات.

يبدو أن أزمة غياب السياق الواضح للتجربة السينمائية في مصر لاتزال في صعود مستمر.. فحين نتعرف على منظور رؤية جيل التسعينيات من خلال رسالة لأحد المخرجين الشباب - أوردها د. مدكور ثابت في تقديمه لملف التراث- تواجهنا حالة من الرفض والتمرد والغياب الكامل لتواصل التجربة.

حيث يؤكد الناقد والمخرج الشاب (أحمد عاطف) أن دافعه للكتابة هو بدء اشتباك سينمائي ونقدي مع جيل الثمانينيات في السينما المصرية، ويبدو أن الوقت جاء ليعيش هذا الجيل نفس الصراع الذي خاضه مع ما أسماه قديما (السينمائيون التقليديون) في بيان السينما الجديدة عام ١٩٦٨ ، فاغلب الافلام التي يقدمها جيل الواقعية الجديدة في السينما المصرية هي أفلام تثير العجب والشفقة .. إن الفرق بين جيلنا وجيلهم ليس فقط أنهم جيل ثلاثية (النكسة - السلام- اللاسلام)، وأننا جيل سقوط الايديولوجيات وانفجار عصر المعلومات، إنما الفرق هو في بكائهم على الزمن الماضي، وانغماسنا حتى الثمالة في هذا الزمن، فلغتنا ليست لغة السوقة، وقيمنا ليست قيما لا أخلاقية، إنما هي نبت طبيعي للنظام الاجتماعي البائس في القرن العشرين، ومانرفضه هو الصور النمطية للواقع والخيال من جيل الثمانينيات.

ربما لا يكون هذا هو آخر ما يمكن تسجيله لتحقيق الدراسة المنشورة في هذا الاتجاه، إلا أن المقال يوفر مدخلاً للنقاش من حيث يكفي أن تتحقق فكرة الالتفات لدراسة موضوع تواصل الأجيال بقناعة تؤمن بحتمية المستقبل للشباب.

انطلاقاً من المنظور العلمي الذي يؤطر مشروع ملفات السينما ومنهجة تراثها الفكري والتقني ننتقل عبر هذه الدراسة إلى محورها الثاني الذي يتناول.

ثانيا: تاريخ التصوير السينمائي واستكشاف خصوصية التجربة الجمالية:

مؤلف هذا الملف هو المصور السينمائي المعروف (سعيد شيمى) وحين تأتي تجربة التنظير

والبحث المنهجي من مبدع يمثل في ذاته تجربة لها تاريخها الخاص الذي يبدأ من عمق الهواية مرورا بالدراسة ثم الاحتراف وصولا إلى مرحلة الإبداع والابتكار.. حينذاك قد تتجه المؤشرات نحو جدلية العلاقة بين الفن والفكر، والكم والكيف، ونصبح أمام إضافة حقيقية للبحث السينمائي.

الحقيقة العلمية للوهم السينمائي

ارتكزت فكرة اختراع الكاميرا بحركتها الآلية المتقطعة، على حقيقة فسيولوجية مؤداها أن الصورة المتكونة على شبكية العين تصاب بلحظة من الجمود، وذلك لأن العين تستغرق جزءاً من الثانية في تسجيل انطباع الخيال ونقله إلى المخ، وأن العين بعد أن تتلقى الانطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء على عشرة من الثانية بعد أن يكون الخيال نفسه قد اختفى.

وكما يشير مدكور ثابت في تقديمه للكتاب، فإنه قد تم استغلال هذه الحقيقة العلمية لخلق الوهم بالحركة، حيث إذا نظر الإنسان لشيء ما ثم اختفى هذا الشيء فجأة من أمام عينه فإن صورته تبقى على حدقة العين فترة بسيطة، فإذا ما تم تحليل حركة ما إلى مجموعة صور متتابعة في تسلسلها الحركي، ثم تم عرضها بالسرعة اللازمة أمام العين لأمكننا خلق الإيهام بالحركة رغم أن كل صورة في ذاتها هي صورة ثابتة.

وإذا كان عنصر الابهار يتحقق في حالة السينما من خلال خاصية الايهام بخلق الحركة فإنها تعني أن لا شيء يتحرك في العرض الفيلمي إلا آلة العرض السينمائي نفسه، وأن ما يراه المتفرج ما هو إلا وهم، وهذه الحقيقة الجوهرية هي كل ما يشكل جماليات السينما القائمة على عامل هذه الصورة التي تحركت إيهاما[١٢]

الإبداع السينمائي وحصار التكنولوجيا

لاشك أن هناك علاقة طردية تربط بين وعي المخرج بتكنولوجيا السينما وبين اضطراد تعقدها مع تقدم التاريخ السينمائي، مرورا بنطق الفيلم ثم تلوينه وظهور الشاشة العريضة، حتى تبلغ أوجها لدى تعميق التطور باتجاه التكنيك السينمائي للوسائل الإلكترونية مما يجعل هذا التطور يفرض نفسه على فنان الفيلم ليصبح مبدعاً لفن لافكاك من حصار التكنولوجيا لصانعه.

وحين أدرك «آندريه بازان» أن التحويل الكيميائي التصويري الذي يجعل من السينما عملا من

أعمال الطبيعة، لا من أعمال الإنسان يحتاج إلى تكنولوجيا ضخمة ومعقدة، ويحتاج إلى سليولويد ومحاليل وكاميرا جيدة، وتحميض دقيق، وآلة عرض من ابتكار الانسان، ومع ذلك أقر بازان أن الإنسان ابتكر هذه المخترعات ويعمل بها حتى تسيل الطبيعة على السليولويد لتبقى وتدرس[١٣]، وإذا كان العلم ضروريا للفن بوصفه عنصرا أساسيا في تكوين ثقافة الفنان، إلا أنه لا توجد في السينما مهنة حرفية بحته كما يتصور البعض.. ويطرح مدكور ثابت في تقديمه للكتاب مثالا يؤكد به هذا المفهوم حيث يرى أنه حتى عامل «الماشينست» الذي يدفع عربة الشاريوه المحملة بالكاميرا، إنما هو حرفي فنان يشارك المخرج بالضرورة في إحساسه باللحظة، ذلك الإحساس الذي سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه، وكذلك التوقف والاندفاع والإبطاء، إضافة إلى الإحساس مع المصور الجالس خلف العربة باللحظة التي سيدير فيها الكاميرا، فهو مطالب بضبط حركة العربة ليحافظ مثلا على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر قبل أن ينسحب عنه بالشاريوه

المنظور الإبداعي للمصور السينمائي

يشير «سعيد شيمى» أن المصور السينمائي عليه أن يعطي الصورة السينمائية جوها العام (mood) الذي يضم نوعية الفيلم، هذا الجو العام يحمل أول انطباع عن الشريط الدرامي، ومن خلاله يستطيع المصور أن يضيف طرقا «للإبداع المرئي وأساليب للابتكار» تثري وتجعل الفروق واضحة بين مصور وآخر. فالصورة السينمائية يجب أن تكون مكتملة وصاعدة ومؤثرة في الحدث وتطفو به إلى آفاق أكثر نضجا ليحدث ما يسمى بطفرة الإبداع التي تعتبر أكثر لحظات فن السينما تأثيرا على المشاهد، فتصاعد المؤثرات المختلفة من فناني الفيلم تتجمع منصهرة في تعبيرية اللقطات، وإيقاع الموسيقى، وخلجات الممثل، ولمعة اللون، وكاميرا سابحة، وسلاسة توليف، ومخرج مايسترو يعرف كيف يبلور هذه الطفرة في عقل وبؤرة شعور المشاهد. وعندما نتساءل عن كيفية اختراق لغة السينما لحاجز الإبداع تتبلور الإجابة في قدرة المصور على إذابة الصورة والشكل الابتكاري في دراما الفيلم، دون انفصال بين الحدث والتصوير ليحمل الفيلم الهارمونية والاتساق. تشكلت خبرة «سعيد شيمى» وخصوصيته الإبداعية من خلال تصوير ثمانية وسبعين فيلماً[١٤] على مدى ربع قرن من الزمان لذلك يطرح تصوره الخاص عن مقاييس الإبداع في هذا المجال، مؤكدا على ضرورة امتلاك الرؤية البصرية التشكيلية للسيناريو المكتوب التي تؤثر في تحويله إلى مرحلة الصورة، ثم توظيف أدواته السيني فوتوغرافية لخدمة رؤيته التشكيلية التي تتفق مع مفهوم المخرج ودراما الفيلم بمعنى استاطيقي.

وفقا لرؤية منهجية قسم الباحث تاريخ التجربة السينمائية المصرية إلى خمس مراحل متداخلة ومستمرة دون انفصال، تمثل المرحلة الأولى (السنوات البكر) ١٨٩٧-١٩٢٦ حين تم أول تصوير سينمائي في مصر قامت به (شركة لوميير) الفرنسية حيث أوفدت المسيو«بروميو» ليصور معالم مختلفة في القاهرة والاسكندرية، ويأتي ثاني تصوير سينمائي في مصر عام ١٩٠٦- كما ورد في الملف - على يد المصور الفرنسي أيضا «فيلكس ميسجيش» وقد عرضت هذه الأفلام في مصر في أغسطس عام ١٩٠٧ (ومن الملاحظ أن التصوير كان يتم كتسجيل لكن بالاستعانة بمجاميع الكومبارس في اللقطات العامة لإعطاء الحياة لهذه اللقطات، وخاصة في منطقة الأهرامات ومعبد الكرنك... وهكذا نجد أنه منذ البدايات، كان التصنيع الدرامي للصورة موجودا)[١٥].

واستمر أسلوب التصوير التسجيلي لمدة عشرة أعوام حتى أقيمت شركة إيطالية لإنتاج الأفلام الروائية التي جاءت بدائية المعالجة والتكنيك، في هذه المرحلة كان ظهور الرائد السينمائي «محمد بيومي» الذي تعلم في استديوهات برلين حيث يقول: «كان للسجائر المصرية الفضل في توثيق عرى الصداقة بيني وبين شيخ المخرجين الألمان (ولهلم كارول) الذي مهد لي طريق الدخول إلى استديوهات (أوفا) كزائر أولا، ثم كومبارس، ثم كومبارس ممتاز، وأثناء اندماجي بالوسط السينمائي ببرلين تعرفت على المصور بارنجر، واتخذته صديقا بفضل السجائر المصرية، ولم يبخل علي بشيء من معلوماته في فن التصوير السينمائي، واتخذني كمساعد له، وهكذا بدأت التمرن العملي في التصوير»[١٦] وتأتي المرحلة الثانية من ١٩٢٧-١٩٤٥ ، وقد أطلق عليها سعيد شيمي اسم (جيل الرواد، ومن مهدوا الطريق) ويرى «أن الأسلوب العلمي والتقنية الفنية، والاستعانة بخبراء من الخارج، بالإضافة إلى الخبرات المصرية - التي تعلمت من قبل في ألمانيا- كل هذا جعل من السينما وسيلة اتصال جماهيرية تشكل ذوقاً خاصا للشعب المصري والعربي»[١٧] وفي هذه الفترة تم إنشاء استوديو مصر الذي كان بمثابة جامعة تعليمية للخبرة والمعرفة والأساليب الفنية، رغم القيود التي فرضها الأجانب لحجب الخبرات عن الممارسين المصريين ولا شك أن الباحثين في هذا المجال سيمكنهم الاطلاع على تفاصيل هذه الفترة بالوثائق والصور والمعلومات المحققة التي تتناول المنظور الاقتصادي ونشأة الاستوديوهات، وطبيعة الكاميرات والإضاءة، ومختلف التقنيات التي لايتسع المجال لتناولها في هذه الدراسة.

رغم غياب المنهج والنظرية، وانتفاء منظور الجدل المتواصل بين الأجيال على المستوى النقدي الذي تناولناه سابقا، إلا أن هذه الحالة لم تحدث في مجال التصوير السينمائي، فبانتهاء الحرب العالمية الثانية ظهر جيل ثالث من المصورين المصريين الذين بلوروا أسلوب التصوير الكلاسيكي

حيث تعلموا وقلدوا أسلافهم الرواد، لكنهم استخلصوا لأنفسهم رؤية خاصة جعلت كلاً منهم ينفرد بإبداعاته مما أثر على الصورة السينمائية وجعلها أكثر جمالا، وإتقان الصنعة، والمؤثرات الضوئية الدرامية، وشاعرية استعمال تقنية حركة الكاميرا، لذلك امتدت إبداعاتهم حتى الجيل الخامس للمصورين[١٨]. يشتبك الظرف السياسي العالمي ليؤثر بصورة مباشرة في الواقع الفني لهذه الفترة (١٩٤٦-١٩٥٧) التي شهدت غزوا أمريكيا مكثفا للفيلم في السوق المصرية، وتميزت أفلام الأربعينيات الأمريكية بالاهتمام بالجمال في حد ذاته وصولا إلى صورة مشرقة وجذابة للحياة الامريكية بوجه عام. وعلى المستوى التقني للفيلم جاءت الصورة السينمائية أكثر تعبيرا عن واقع طبيعي، مساعد لواقع درامي باستخدام المؤثرات الضوئية الفعالة مثل: (إظلام أجزاء من الوجه أو الديكور، والاهتمام بالخلفية، والمبالغة في حركة الكاميرا بالروافع العملاقة والصغيرة)، لذلك تبلور الأسلوب الكلاسيكي الذي أصبح مدرسة مرئية لأغلب مصوري العالم[١٩].

لاشك أن مجال التصوير السينمائي يعتبر من المجالات البكر التي لم يتطرق اليها النقاد والمحللون الذين اتجهوا - كما سبق القول أيضا- إلى تحليل المضمون الفيلمي، لذلك يصبح لدينا تراث هائل من أفلام الاربعينيات والخمسينيات والتي تحمل لغة سينمائية، وتقنيات، وجماليات، ودراما ضوئية.. لا تزال بحاجة إلى الدراسة الاكاديمية

أطلق «سعيد شيمي» على رواد هذه الفترة (جيل العمالقة) منهم: «عبدالعزيز فهمي»، «محمود نصر»، «وحيد فريد»، «برنو سالفي»، «فيكتور أنطوان»، و«وديد سري»

يتغير الظرف التاريخي بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ لتشهد الفترة من (١٩٥٨-١٩٦٦) تغيرات جذرية أثرت على الواقع السينمائي حيث أنشئت (مصلحة الفنون)، ومؤسسة دعم السينما، ثم وزارة الثقافة، وفي عام ١٩٦٢ تم تأميم صناعة السينما، ثم أنشىء القطاع العام السينمائي، والذي لعب دورا فنيا بارزا في تلك الفترة، وأنتج أفلاما متميزة مثل: (الحرام، ميرامار، القاهرة٣٠، الناس اللي تحت، الحاجز، المستحيل وغيرها). على المستوى الفني كان جيل الوسط امتدادا طبيعيا للأجيال السابقة، لكن الاختلاف فرض نفسه كما يشير المؤلف، وظلت جماليات الصورة متشابهة حتى ظهرت على الساحة عوامل جديدة أدت إلى إبداع طرق أخرى كان ثمرتها الجيل الجديد من المصورين (١٩٦٧-١٩٩٦) ويرى المؤلف أن أهم هذه العوامل هي ظهور خريجي المعهد العالي للسينما، وانتشار جماعة السينما الجديدة، وجماعة النقاد المصريين، وجماعة السينما التسجيلية، ثم وجود الكتب العلمية في تكنيك التصوير والخدع، وظهور اتجاهات مستحدثة في السينما العالمية ابتعدت عن الأسلوب الكلاسيكي، واتجهت إلى حرية الكاميرا خارج

الاستديوهات. وتبلور أسلوب الواقعية الجديدة التي لاتقتصر على أفلام الواقع الاجتماعي لكنها تشمل الفانتازيا، والسيرة الذاتية، وما وراء الواقع، والكوميديا، والتاريخ القديم، ولذلك فهي واقعية بلا ضفاف، فأفلام عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهي وداود عبد السيد وغيرهم من أعلام الواقعية الجديدة هي التي عَبرت البحر المتوسط إلى أوروبا على نحو لم يحدث من قبل في تاريخ الفيلم المصري[٢٠]. وإذا كان «سعيد شيمى» ينتمي إلى الجيل الجديد من مصوري السينما، ويمثل جزءا هاما من تاريخ السينما الحديثة إلا أنه يعتبر صاحب تجربة أخرى متميزة في مجال التصوير تحت الماء بمعنى أن يكون المصور غواصا يتحرك مع كاميراته وأضوائه مثل الأسماك تحت الماء. وهذا الأسلوب عُرف في مصر عام ١٩٨٧ بعد انتهاء المؤلف من تعلم الغوص فكان له في مجال التصوير تحت الماء العديد من الأفلام التي كان آخرها (الطريق إلى ايلات) الذي تحقق به حلمه الشخصي في تسجيل بطولات حرب أكتوبر

تناول مشروع الملفات التي يصدرها المركز القومي للسينما تقنية أخرى من تقنيات الفيلم، نبحثها في المحور التالي

ثالثا: المونتاج وإيقاع الفيلم

جاء هذا الإصدار بعنوان [إيقاع ومونتاج الفيلم في مصر - المؤثر النظري الأجنبي] لمؤلفه المونتير «عادل منير»[٢١]. المقدمة التي كتبها «مدكور ثابت» ترتبط عضويا بموضوع الدراسة الأساسية للكتاب حيث نتعرف من خلالها على التجربة الأولى لـ «مدكور ثابت» كمخرج، و«عادل منير» كمونتير في فيلمهما (ثورة المكن) كأول انتاج للمركز القومي للأفلام التسجيلية عام ١٩٦٧ . وإذا كانت الابداعات الفنية لاتنفصل عن ايديولوجيا مبدعيها، ولا عن إطارها التاريخي، وظروف إنتاجها، فإن هذا الفيلم يمثل أول رد فعل سينمائي لنكسة يونيو ١٩٦٧ ، وكما يشير دكتور «مدكور ثابت» في مقدمته، فإن منتصف الستينيات كانت تمثل له، ولأبناء جيله بداية الشعور بالتناقض المؤلم والمحبط لكل الأحلام والآمال. حيث اصطدمت طهارة الشباب بكل الأمراض الطافية، على وسط الحياة آنذاك. لذلك كان لابد من ممارسة التجمعات الثقافية والفنية، التي تجمعها وحدة المعاناة، والأحلام. فانطلقت حركة السينمائيين الشباب - وكان «عادل منير» أحد أعمدتها الحركة - نحو البحث عن التجديد في المعالجة السينمائية، والرؤى الاجتماعية.

وامتد حلم التجديد حتى وقعت هزيمة يونيو التي أعقبتها مباشرة أول تجربة تطبيقية للمخرج مدكور ثابت من منطلق إيمانه بوظيفة الفن من ناحية، وبالتجديد الذي يبحث عنه من ناحية أخرى،

وهو ما تحقق بالفعل في فيلمه الأول (ثورة المكن) أثار الفيلم جدلا فنيا واسعا، حيث اتجهت المؤشرات النقدية إلى اعتبار الفيلم «جماليا» من الناحية الفنية، وليس واقعيا. فكتب عنه الناقد «عبد الوهاب الشرقاوي» في مجلة السينما -نوفمبر ١٩٦٩- مؤكدا أن الفيلم يمثل تجربة جديدة تماما، من حيث عدم اللجوء إلى أي عنصر بشري، فالمخرج جعل الآلات والماكينات أبطالا له.

أما رؤية «سمير فريد» (مجلة السينما ١٩٧٠) فهي تفسر البناء الرمزي للفيلم، بأن المصانع هي رمز للثورة، وصوت الماكينات هو صوت الشعب المناضل في سبيل الحرية والسلام، كما يتضح من الجملة الوحيدة في الفيلم [المكن ده بتاعنا- احنا اللي بنيناه- واحنا اللي هنحميه] البداية هي بانوراما واسعة للمصانع والحقول- موسيقى هادئة في الخلفية- يتدفق الإيقاع الموسيقي مع تدفق الحركة السينمائية للآلات، وهي تعمل راقصة في سعادة- كورال صارخ من الخلفية مع مؤثرات صوتية للحرب- لقطة طويلة بالكاميرا المحمولة للمصانع من الخارج، ثم نفس اللقطة مرة أخرى لكن سلبية - يرتفع صوت صفارات الإنذار- يتزامن معها صورة ثابتة للمصانع الخالية . تموت الحركة، تخبو الحياة، حركة انقضاض دائمة إلى الصور التالية- مع مزج كل الصور ببعضها- يرتفع صوت الشعب، ويبدأ «المكن» في العمل مرة أخرى ببطء، ثم تزداد سرعة الايقاع والموسيقى والحركة السينمائية التي وظفها المخرج توظيفا دقيقا واعيا ومعبرا عن المعنى الكبير الذي أراد الوصول إليه. يؤكد مخرج الفيلم أن الفكرة الأساسية للتجربة قائمة على المونتاج الإيقاعي لحركة الآلات، لذلك كان على المونتير «عادل منير» أن يبدع ما تتطلبه الفكرة إيقاعا من حيث التوازن الموسيقي بين محتوى كل لقطة لحركة معينة من أذرع الآلات، وبين محتوى اللقطة التالية، حيث ضرورة الوعي الفني الشديد في تحديد لحظة القطع بينهما ليتحقق الناتج الحركي لمونتاج الفيلم الذي هو نتاج لمدرك حسي، وليس مدرك حسي مباشر.

هكذا يقرر المخرج أنه عبر موفيولا المونتير قد تمت الصياغة النظرية لحتمية تلازم الايهام مع اللاإيهام، وقد أتاح الإطار الفكري لـ«ثورة المكن» تحقيق أسلوب الكسر النسبي للإيهام حيث تبلورت الفكرة في إضفاء تصور فني متخيل إلى الواقع الجامد للذراع الآلي المتحرك في المصنع.

«وبتجميع لقطات تشكيلية وفانتازية في إضاءتها وتصويرها أمكن ترتيب تتابعها بالمونتاج على أنغام موسيقى راقصة، فتبدو في حالة رقص وانطلاق . إلى أن تقع الغارة، ويتوقف كل شيء ويتجسد الإحساس بالدمار»[٢٢].

وقد تحقق كسر الايهام في اللحظة الوحيدة التي نسمع فيها التعليق الخطابي المباشر والمتعمد- [المكن ده بتاعنا..] الذي يخاطب عقل المشاهد، ويدفعه إلى الفعل الايجابي. فبعد حالة

الاستغراق التي تبعثها الموسيقى المسموعة المصاحبة لموسيقى الضوء، وموسيقى الحركة، تأتي الحالة النقيضة التي ينكسر فيها الإيهام وتتاح الفرصة لوصول الرسالة الفكرية والجمالية، ثم لاتلبث هذه الحالة أن تأخذ صفتها النسبية عندما يتحرك أول ذراع لآلة تظهر في اللقطة التالية، وكأنها رد الفعل المباشر للمقولة الخطابية. هكذا أمكن تحقيق الكسر النسبي للإيهام في الفيلم التسجيلي القصير عبر حلقتين مدموجتين تحققان متعة حسية، تتوسطهما لحظة الكسر التي تحقق لحظة ذهنية تمثل مفتاحا مؤديا إلى الاندماج الممتع مرة أخرى، وبذلك أصبح الفيلم محاولة تجريبية للبحث التطبيقي عن [الكسر النسبي للإيهام السينمائي].

عندما ندخل عالم الإيقاع والمونتاج نتعرف على آلة السينماتوغراف التي اخترعها «لوميير» لتعيد تمثيل الحياة، فنرى من خلالها أشخاصا حقيقيين ندرك تعابير وجوههم وإيماءاتهم، ثم تأتي مرحلة طفولة المونتاج مع «جورج ميليه» الذي اكتشف عن طريق الصدفة الكثير من الحيل السينمائية أثناء تصوير فيلمه «صورة في ساحة الأوبرا بباريس»، وظل مخلصا لنظريته وهي تصوير المسرح سينمائيا حيث أتاح له هذا الأسلوب أن يخلق عالما غريبا سحريا وخياليا ساذجا فكانت أفلامه الملونة باليد شبيهة بعالم الطفولة البريء والدهش. في عام ١٩٠٢ قدم «بورتر» فيلمه «حياة رجل مطافيء أمريكي» فدفع فكرة المونتاج إلى الأمام حين صنع فيلمه من سبعة مشاهد، واستطاع أن يقطع ما بين لقطات داخلية وخارجية لتصبح اللقطة هي الوحدة الأساسية في بناء الفيلم بدلا من المشهد. ولأول مرة في السينما يحدث تفتيت الزمان والمكان عن طريق التقطيع الذي قننه «بورتر».

«وظل زمن اللقطة حتى يومنا هذا هو الزمن السينمائي الصحيح. ويذكر أن فيلم «سرقة القطار الكبرى» لـ«بورتر» هو الذي أرسى قواعد ترتيب الفيلم. ورغم أن أفلامه كانت سخيفة ومتعثرة من ناحية الموضوع، إلا أنها صارت فيها بعد من الأعمدة الاساسية لفن سرد الفيلم»[٢٣] ويأتي «جريفث» مكتشف الكثير من أسرار المونتاج التي مازالت تستخدم حتى اليوم، مع الإضافات التي وضعها بعد ذلك «بدوفكين» و«أيزنشتين» و«أندريه بازان»، ويذكر أن «جريفث» استطاع أن يخلق المعاني النفسية عن طريق ترتيب اللقطات، ولجأ إلى «المزج» كوسيلة للربط والانتقال، وتبلور معه مفهوم اللقطة البنائية التي تحيط بالمشهد ككل، وتبرز العلاقة بين التفاصيل الصغيرة، وكذلك اقترن اسمه «بالمونتاج المتوازي» و «لقطات التذكر flash Back»، وبالطبع كان له أثر واضح على رواد السينما الروسية مثل بدوفكين، وأيزنشتين. ومن خلال هذا الفصل يتعرف القارىء على مفهوم «المونتاج الشعري» الذي يعتبر مرادفا للاستعارة والكناية في الأدب، وقد استخدمه

«بدوفكين» لتعميق الموقف الدرامي والحالة النفسية للشخصيات، وذلك بربطها بلقطات من الطبيعة، لإيجاد منشط دائم لأحاسيس المتفرج، وقد أكد «بدوفكين» في كتابه «فن السينما»: «أن كل لقطتين يجب أن يمنحا المتفرج معنى ثالثا حتى يكون تكوين اللقطات من أجل بناء الموضوع، وهذا ببساطة هو مفهوم «المونتاج البناء»[٢٤]

يتعرض المؤلف لفكر «أيزنشتين» أكثر النظريين تطبيقا، وأكثر التطبيقيين تنظيرا، وهو يرى أن اللقطة هي مجموعة من العناصر الشكلية كالضوء، والخط، والحركة، ومن ارتباطها بغيرها يخلق المعنى... لكن الأشياء تظل محايدة حتى ترتبط بشيء آخر يمنحها الدلالة.

ويرى الباحث أن وجهة النظر السابقة تحمل مبالغة شديدة لأنها ترفع الفيلم من الناحية الشكلية إلى قوة الفلسفة، رغم أن الفيلم محكوم دائما برؤى فردية مثل فلسفة الفنان، وعمق ثقافته، وموهبته في إبراز التفاصيل وتناقضاتها، مما يجعل الفيلم يقل كثيرا عن الأفكار الفلسفية، ويقترب أكثر من الخصوصية الفردية

ثم يتطرق المؤلف إلى آراء كبار منظري السينما العالمية مثل «بيلابلاش» الذي يؤمن بأن السينما ليست نقلا للواقع ولكنها صياغة جديدة له و«سيجفريد كراكاور» الذي يرفض دون تردد النظرية الشكلية التي تشكل اختلافا عميقا بين الواقع الفني والصور المتحركة التي تظهره بطريقته الخاصة. أما «أندريه بازان» فهو يؤمن بما ذهب إليه كراكاور حيث السينما هي فن الواقع لكن ليس من منطلق فوتوغرافي، وقد حاول أن يوضح ما يعنيه بالواقع، ويثبت أن السينما تعتمد على واقع بصري ومكاني هو الدنيا الحقيقية، وعالم الطبيعة، واتجه إلى الصورة الفوتوغرافية ليحللها سيكولوجيا باعتبارها لحظة متجمدة من الزمن تحمل أبعادا نفسية كثيرة في الفصل الثاني يتجه المؤلف إلى السينما المصرية موضحا أسباب تخبطها وتعثرها، فبرغم مرور ما يقارب المائة عام على أول عرض مصري، فإنها لا تزال في بدايات الطريق للدراسة العلمية، والتقنيات الفنية، والأفكار والمدارس والاتجاهات ورغم أن السينما العالمية تتطور بشكل مذهل، إلا أن الدراسات العلمية المصاحبة تسير أيضا بنفس الإيقاع. ولعل أسباب هذه الهوة تتبلور في أن السينما المصرية كانت مجرد انعكاس لما يحدث في العالم، من محاولات فنية، ولم تكن ظاهرة أصلية كما حدث في الغرب، لذلك ظل هذا الفن يدور في أفق ثقافة الصدى بعيدا عن ثقافة الصوت الواضح المتميز ، لكن يمكن القول إن الظاهرة الإيجابية الكبرى حدثت مع ثورة ١٩١٩ التي تعتبر فترة التنوير الكبرى في حياة مصر الحديثة، والتي خرج من جعبتها مفكرو الطبقة الوسطى الذين صنعوا ثورة فكرية لا تزال آثارها باقية. وحيث إن الثراء الفكري يلازمه

بالضرورة ثراء فني، فإن الوجود الواضح لسلامة موسى، وطه حسين، وأحمد أمين، ولطفي السيد، ولويس عوض قد تزامن مع وجود «محمد بيومي» كأول مصري يقف خلف الكاميرا، و«محمد كريم» كأول مصري يقف أمام الكاميرا.[٢٥] ويذكر أن غياب النقد بمفهومه العلمي قد شارك في تعميق مجرى التخلف، فالكتابات النقدية السائدة لا تزيد عن كونها نوعا من الصحافة الفنية المهتمة بأخبار النجوم. ولايزال هذا النوع مستمرا حتى اليوم - كما يرى المؤلف - بل زاد اتساعا بشكل يدعو إلى الاستياء. فالصحافة الفنية لا تهتم إلابالشكليات البسيطة مثل الحدوته والمكياج والتترات، وسلوك وأخلاقيات الممثلين، والتي هي ليست موضوع السينما، أيضا نصبت بعض الأقلام الصحفية من نفسها حَكَماً للمجتمع وأثارت عداء السلطة الرقابية والأمنية.

في الفصل الثالث من الكتاب يقوم «عادل منير» بتحليل شديد الثراء، تميزه لغة علمية دقيقة، ورؤية نقدية موضوعية يفتقدها واقعنا السينمائي، حيث اختار أربعة أفلام هي «الأرض» و«باب الحديد» ليوسف شاهين وجاء ذلك الاختيار وفقا للتناقض الحاد بين الفيلمين، فالأول يتناول مشكلة الأرض والفلاحين، والثاني يتعامل مع مشكلة فردية لها أعماق نفسية مما يجعل لكل منهم لغته السينمائية الخاصة ثم فيلم «الفتوة» للأستاذ (صلاح أبو سيف) لما فيه من التكامل الايقاعي في مراحله المختلفة، وأخيرا فيلم «دعاء الكروان» لهنري بركات حيث تتفوق قوة النص على اللغة السينمائية. لاشك أن الاختيار المتنوع قد أتاح للمؤلف أن يقدم للمهتمين السينمائيين أبحاثا نقدية محكمة علميا تحمل وجهات نظر علمية في كيفية التعامل مع الفيلم بأسلوب موضوعي، وقد تمت التحليلات من منطلق رئيسي وهو « الايقاع» الذي تخلقه مجموعة من العناصر وهي. السيناريو، الإخراج، المونتاج، حيث تتضافر كلها لتصنع ذلك النبض المتدفق، ويؤكد المؤلف أنه لم يلتزم بنظرية خاصة للتحليل حتى لا يفقد بحثه العلمي روح الإيقاع فلاشك أن الايقاع فيه من الروح أكثر مما فيه من المعنى، لأن المعنى قد يظهر من المضمون، لكن الروح لا تتبدى إلا من خلال اندماج الشكل بمضمونه حيث تتبلور روح غالبة قد تكون غامضة، وقد تكون واضحة، لأنها في النهاية محصلة روحية للفنان وأخيرا . هناك تساؤل يفرض نفسه نطرحه على المؤلف. لماذا انصرف «عادل منير» تماما عن ذاته، ولم يطرح تجربته الخاصة في المونتاج، واتجه إلى تجارب الآخرين، وهو يكتب عن السينما المصرية؟

قد يكون من المفيد أن ننتقل عبر هذه الدراسة إلى الفيلم السينمائي كتجربة مكتملة من خلال محور

رابعا: أفلام الحركة في السينما المصرية

للمؤلف سمير سيف - المخرج السينمائي المعروف- يأتي هذا الملف كدراسة لأفلام الحركة في السينما المصرية، باعتبارها النموذج الأكثر تركيزا لنوعية إطار المعالجة الدرامية الذي تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصري الأخرى، فهو الإطار المبني دائما على التلاعب الإبداعي لكل من المؤلف والمخرج بوسائل التأثير الدرامي.

بأسلوب المزج المثير بين النظريات العلمية المحكمة، والتجارب الفنية الشيقة، نتعرف مع المؤلف على الأبعاد الشعورية واللاشعورية للنفس البشرية من خلال النظريات المختلفة لعلماء النفس، وكيف أصبحت هذه النظريات هي الركيزة الأساسية لنجاح وسائل الاتصال- كالسينما والتليفزيون - في اختراق أعماق الجماهير، ويرى «ايريك بارنو» في كتابه «الاتصال بالجماهير»: «أن هذه الوسائل تستمد قوتها من عواطف الناس الكامنه لأنها تتلاءم مع ألوان الكبت العاطفي لدى ملايين الناس».[٢٦] وإذا كان "فرويد" قد أوضح دور الإحباطات في تشكيل اللاشعور، وكيف يتغلب عليه الإنسان «بالتخيل أو التوهم Imagination» ، فإن الكاتب يطرح مفهومه لبداية الفنون مؤكدا أن هذا التوهم هو الشرارة الأولى التي انبعثت منها الدراما والأدب. فالخيال يزود المتلقي بمشاعر الانتقام والتكيف والمصالحة والقبول، حيث نتعرف على أنفسنا في أبطال الأعمال الفنية».[٢٧]

ويطرح الكتاب تساؤلا أساسيا.. لماذا تستهوي أفلام الحركة قطاعا عريضا من الجمهور؟ الإجابة على السؤال جاءت من وجهة نظر «بارنو» وغيره من العلماء والنقاد، ورغم اكتمالها ووضوحها، ورؤيتها العلمية المقنعة، إلا أننا افتقدنا وجهة نظر «سمير سيف» الخاصة في أكثر من موضع، لذلك يبدو أنه يتبنى وجهات النظر التي سنعرض لها بإيجاز يرى «بارنو» أن هناك ثلاثة وساوس أساسية لابد أن تمسها الأعمال الناجحة بطريق أو بآخر، وهي «وسواس المحرمات taboos obsession»، و«وسواس القدرة الشاملة omnipotence obsession»، و«وسواس الأمان security obsession»، فعلى المستوى الأول فإن حالة التوتر القائمة بين دوافعنا الخفية غير المشروعة، وضروب الكبت التي نقوم بها من أجل المجتمع تظهر في استجابتنا للصراعات التي يقدمها الفيلم السينمائي، فيعيش المتلقي مع البطل كل تجاربه المحرمة يسرق، ويقتل، ويتعارك، ويلهو مع نساء عديدات، فإذا تاب البطل في نهاية الأمر- كما يحدث في النهايات الأخلاقية- فإن المتفرجين قد أتيحت لهم من خلال التعرف، متعة انتهاك القواعد، كما استمتعوا

في النهاية باستحسان المجتمع. أما إذا استمر البطل سادرا في غيه، ونال جزاءه المحتوم موتا أو سجنا، فإن المتفرج أيضا يعايش حالة التطهر كما أوضحها «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» وهكذا نجد أن هذه الأفلام تلعب جميعها لعبة الخيال، وتتيح متعة التمرد على المجتمع، ومتعة إخماد التمرد في الوقت ذاته.

أما هاجس «القدرة الشاملة» فهو يفسر تلك الشعبية الساحقة لأفلام الكاراتيه حين يتمكن فتى الحي الشعبي الفقير من الانتقام ممن ألحقوا به الضرر، فينال إعجاب جيرانه ومعارفه فهم هنا وجدوا بطلا من بيئة تشبه بيئتهم، قد تمكن من تحقيق أهدافه فيتمثلون أنفسهم فيه. ونأتي لآخر الهواجس التي يلعب بها الفن على أوتار أحلام الإنسانية «الأمان»، ويمكن توضيحه بحكاية «سندريلا» الفتاة الصغيرة التي تحاصرها التهديدات، كراهية زوجة الأب والشقيقات، ويبدأ الخيال في منحها قوة خفية أمام هذه المعوقات فتحقق آمالها، وهكذا يتعرف جمهور أفلام الحركة على نفسه في شخصيات الأبطال، ويعيشون وهم الشعور بالأمن والتفوق والسيطرة على العوامل المعوقة لأهدافهم. تساؤل آخر يطرحه البحث وهو لماذا يقبل الناس في كافة بقاع الدنيا على أفلام العنف؟ يرى المؤلف أن العنف مركب أساسي في بنية الإنسان، شيء غريزي كالحب والجنس تماماً، ويتبنى المخرج العالمي «ستانلي كوبريك» هذا المنظور عندما يؤكد أن الإنسان هو أقسى قاتل وطأت قدماه الأرض. وهو يدلل على صحة رؤيته بآراء «فرويد» عن غريزة الموت، و«ميلاني كلاين» و «أدلر» و «يونج» وأخيرا دراسات العالم النفسي «دولارد» الذي يؤكد أن الإحباط يدفع الإنسان بالضرورة إلى العدوان، ولما كان العدوان أمرا غير مرغوب فيه اجتماعيا، فإنه يتخذ أحيانا صورة الخيالات السادية والأحلام العنيفة والاهتمام بأفلام العنف والرعب، وكلما زاد الإقبال على هذه الأفلام، كلما دل ذلك على زيادة الإحباط لدى الناس وهذه النظرية تقدم أكثر التفسيرات شيوعا لأسباب التأثير القوي لأفلام العنف على جمهور المشاهدين

يصل المؤلف إلى استنتاج يرى فيه أن أفلام الحركة، برغم سطحها الذي يبدو لنا مكررا ومعادا من خلال أيقونجرافية البناء والشخصيات والأماكن والممثلين، إلا أنه تحت ذلك السطح يوجد العديد من الدروب التي يمارس فيها المخرج حساسيته الخاصة، ويعبر عن شخصيته المتفرده من خلال تناوله لعناصر الشكل السينمائي بأسلوب يجعل علمه بارزا وسط العديد من الأعمال المتشابهة، أو التي تنتمي لنفس النوع ونحن نتفق مع رؤية المخرج «سمير سيف» لأن هناك دائما مساحة للإبداع، ولاشك أن هذا الجدل العلمي بكل ما يحمله من تناقض في

الاتجاهات وخلافات في الرؤى والمذاهب قد منح القارىء نوعا من الإشباع العلمي الدقيق والطرح الفني الراقي.

عندما ننتقل مع الملف إلى واقعنا السينمائي الملموس يطالعنا تحليل نقدي شديد الثراء لأهم أعمال كبار مخرجينا، ورغم أن المؤلف قد حدد الفترة الزمنية للبحث ما بين عام ١٩٥٢-١٩٧٥ باعتبارها فترة ذات ملامح واضحة، إلا أنه لم يغفل تلك السنوات الطويلة منذ بداية السينما الصامتة، وحتى عام ١٩٥١ فقسمها إلى أربع مراحل وفقاً لخصائصها التاريخية والفنية. وبالطبع كانت المرحلة الأولى هي (السينما الصامتة ١٩٢٧-١٩٣٠)، والتي شهدت ظهور أول فيلم حركة مصري (قبلة في الصحراء) حاول فيه الاخوان لاما تقديم مغامرات شرقية، على غرار أفلام الغرب الامريكية، وظلت أفلام الحركة في مصر تدور حول النموذج الغربي للواقع المصري من خلال الشخصيات وعلاقاتها، وتكون المواقف الدرامية وخلق الأجواء المحلية.

وهكذا نصل إلى فترة ازدهار فيلم الحركة المصري ١٩٥٢-١٩٦٢ ، والتي عالجها الكاتب بأسلوب محكم علميا وشيق فنيا، وضمنها العديد من الوثائق والمعلومات والتحليلات النقدية السينمائية التي نفتقدها بالفعل- على المستوى النقدي- حيث أبرز كثيرا من التفاصيل التكنيكية الدقيقة التي صنعت جماليات بعض المشاهد في الأفلام موضوع الدراسة، وقد وضع المؤلف فرضية مؤداها أن أفلام الحركة المصرية تدور حول النموذج الامريكي. وبالطبع حاول إثبات فرضيته بدلائل من كل نموذج قام بتحليله، وانتهى إلى أن الأفلام الجيدة لم تقع في شرك الاستسهال ومحاكاة الأصل الامريكي دون تميز، وإنما عملت على خلق شخصيات مصرية وأجواء محلية صميمة، ومواقف تنبع من صراعات لصيقة بالمجتمع المصري.

وهذا التطويع للنموذج الامريكي يعد - من وجهة نظر المؤلف - أنضج تناول لفيلم الحركة في مصر، وقد فسر ذلك بأنه إذا اعتبرنا النموذج الأمريكي هو الهيكل العظمي لإنسان ما، فإن مايكسوه من جسد هو مايحدد جنسه إن كان عربيا أو هنديا أو انجلو ساكسونيا" فالبيئة المحلية بكل مكوناتها هي الجسد الذي يعطي للفيلم خصوصيته الوطنية[٢٨] ورغم اتفاقنا مع المؤلف في فرضيته إلا أننا نختلف معه في تفسيرها بالهيكل العظمي، والجسد نظرا لبساطته التي تصل إلى حد التسطيح، ولَيّ أعناق الأمور

نعود إلى فترة الازدهار التي شهدت أعمالا جيدة تدور في إطار أفلام الحركة ذات التعليق

الاجتماعي وكان فرسانها هم «صلاح أبو سيف»، «عاطف سالم»، «كمال الشيخ» أو هيتشكوك مصر- كما يسميه النقاد- فهو حامل لواء الفيلم البوليسي الأسود في السينما المصرية أيضا كان هناك «عز الدين ذو الفقار» الذي تنتمي معظم أفلامه إلى الميلودراما العاطفية الحافلة بالكثير من اللمسات الإنسانية مثل (موعد مع الحياة)، (إني راحلة)، (بين الأطلال ١٩٥٩)، و (نهر الحب ١٩٦٠)، أما أفلامه البوليسية (قطار الليل ١٩٥٣)، (رقصة الوداع ١٩٥٤)، و(الرجل الثاني ١٩٥٩) فهي تعتبر من العلامات البارزة لسينما الحركة، ولاشك أن بلوغ فيلم الحركة المصري لقمة ازدهاره كان بسبب فترة الزهو القومي التي أتت بثمارها الناضجة في كافة المجالات الفنية، وكذلك كان لتناول كبار مبدعينا في مجال الكتابة والإخراج أثره الواضح على القيمة الجمالية والفكرية لنتاج هذه الفترة.

تأتي مرحلة التراجع والانحسار لهذه النوعية من الأفلام.. الأسباب معقدة ومتشابكة تدور على المستوى السياسي والاقتصادي والايديولوجي التراجع كيفي وليس كميًا. فالاتجاه الفكري العام كان يهتم بقضايا المجتمع وهموم المواطن بالإضافة إلى الاهتمام بعنصر القيمة، وبالطبع لم تكن أفلام الحركة تقع في دائرة اهتمامات القائمين على القطاع العام - باعتبارها من أبعد النوعيات عن الصيغة الاجتماعية المطلوبة - أمام أفلام الحركة القليلة التي أنتجها القطاع العام- كما يقول المؤلف - مثل: «شياطين الليل» و «جريمة في الحي الهادي» فقد تميزت بنبرة سياسية وطنية واضحة تبرر قيام الدولة بإنتاجها أيضا كان هناك تيار نقدي في الصحافة الفنية والسينمائية يحتفل أساسا بالقيمة الاجتماعية والفكرية للفيلم، ويكرس (الواقعية الاشتراكية) هدفا جماليا لتقييم الأفلام بقدر اقترابها أو ابتعادها عنه لذلك يرى المؤلف أن هذه العوامل قد أدت إلى انحسار الاهتمام بأفلام الحركة سواء من جانب الأسماء الكبيرة من المخرجين الرواد أو المخرجين الجدد وتراجعت هذه النوعية إلى دائرة اهتمام أسماء معينة تنتمي في غالبيتها إلى الصف الثاني والثالث، ولديها القدرة على العمل في مجال الإنتاج السريع قليل التكاليف، وفي نطاق القطاع الخاص على وجه التحديد، وكان معظم إنتاجه هو الكوميديات الهزلية وأفلام الحركة التي تعاني من الضعف الفني على مستوى الكتابة والإخراج مما حال دون نجاحها جماهيريا وفنيا.

في نهاية الكتاب يرى المؤلف أن وجود تيار نقدي مستنير لا يحمل تقديسا لنوعية محددة من الأفلام، واحتقاراً لنوعيات أخرى، بل يقيم الفيلم في إطار نوعيته، فوجود مثل هذا التيار سيسهم دون شك في تهيئة المناخ لظهور أفلام حركة تتناولها مواهب جادة، ذلك أن التيار النقدي الغالب

في دوائر الصحافة السينمائية في فترة تراجع فيلم الحركة، والذي مازلنا نجد أصداء له في النقد السينمائي الحالي، قد ساعد على خلق جو من الحصار الفكري دفع بالعديد من كبار مخرجينا وكتابنا إلى الانصراف عن أفلام الحركة إلى الأفلام الأخرى الهامة.[٢٩]

أفلام الحركة.. وإشكالية التقنين المسبق

يطرح د. مدكور ثابت وجهة نظره في أفلام الحركة - كما ورد في تقديمه لدراسة «سمير سيف» - باعتبارها النموذج الأكثر تركيزا لنوع إطار المعالجة الدرامية الذي يتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصري الكلاسيكية الأخرى، حيث هو الإطار المبنى دائما على التلاعب الإبداعي لكل من المؤلف والمخرج السينمائي، بوسائل التأثير الدرامي مثل: (التشويق، المفارقة والمفاجأة) والتي تدخل جميعها في نطاق اللعبة في الفن

أمام هذه الرؤية نتوقف لبحث منظوره الخاص في ربط الفن باللعب.

وفقا لما ورد في كتاب د. مدكور ثابت «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي»[٣٠] يتبلور موقفه في المقولة التي تؤكد أنه (في كل الفن لعب، لكن ليس كل الفن لعباً) مع التأكيد على أن رؤيته للعب تنطلق من المفهوم الذي يعلي قيمة الفن وليس العكس.

وفي إطار بحث هذه المقولة يرى أن هناك العديد من الحقائق التجريبية التي تؤكد الرابطة الوثيقة بين نسقي الفن واللعب، مشيرا إلى أن إيراد لعبة (الباك مان) قد تفوق على إيراد الفيلم السينمائي (حرب الكواكب)، وهو الحاصل على أكبر إيراد من شباك التذاكر في تاريخ صناعة السينما، علما بأن الشركة المنتجة للفيلم هي نفسها التي قامت بتسويق اللعبة الإلكترونية الشهيرة

لذلك يصبح من المستحيل أن تتوافق النتائج الاقتصادية بين منتجين ينتمي كل منهما الى أحد النسقين : اللعب، والفن/ الفيلم دون أن يحمل هذا التوافق، دلالة هامة تربط بينهما، بل إن هناك حاجة اجتماعية يلبيانها سوياً.

على ذلك يصبح من الضروري وجود دراسة منهجية عن أفلام الحركة تطرح المادة اللازمة للبحث من خلالها في القضية المتعلقة بالألعاب السينمائية المقننة سلفا، بما يجعلها في نظر البعض تندرج تحت شريحة الأفلام الاستهلاكية المصنوعة ضمن مبدأ «الإنتاج بالجملة» إذ يسهل

مقارنة ما هو مقنن في الفن لإنتاجه بالجملة، وبين نسق آخر هو «ممارسة اللعب» و «الممارسة الإبداعية للفن»، وهي العلاقة المتحققة على عدة مستويات مشتركة على رأسها «التقنين المسبق».

ويؤكد د. مدكور «اننا نتبنى مقولة الربط بين الفن واللعب، حتى في أقصى الحالات التجريبية للتجديد السينمائي، وإلى الدرجة التي نرى بها إبداع التجديد نفسه ضمن قانون مؤداه إبداع التقنين الجديد، أي أنه التواجد الدائم لعنصر التقنين المشترك بين نسقي الفن واللعب في جميع الأحوال»(٣١)

لاشك أن وجهة النظر السابقة التي تؤكد على الربط بين الفن واللعب تثير نوعا من الالتباس والمفاهيم الخاطئة، وقد أدرك د. مدكور ثابت قابلية هذه الرؤى للجدل، لذلك تضمن كتابه، وتقديمه لأفلام الحركة، العديد من وجهات النظر المعارضة، والتي نذكر منها تعقيب «د.زكريا إبراهيم» بصدد عرضه لفلسفة الفن عند سلامة موسى حيث يقول: «كيف يجوز لفلسفة جمالية، تعترف برسالة الفنان، وتدعو إلى ربط الفن بالمجتمع، وتقرر أنه لابد في كل فن من الالتزام، ثم تنادي في الوقت نفسه بأن الفن مجرد لعب أو تنفيس(٣٢)»

وإذا كانت الطبيعة السيكولوجية للعملية الابداعية هي القدرة على تكوين ترابطات، واكتشاف علاقات جديدة، مما يثير نوعا من التعارض بين جمود التقنين، وطبيعة الإبداع، لذلك يشير د. مدكور ثابت: «ان التقنين من الناحية النظرية هو موضوع للإبداع بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الإبداعي نحو تقنين جديد، أي إبداع ترابطات واكتشاف علاقات دون التقيد بالقائم، ودون الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية في تفسير عالم الخبرة والرؤية والإدراك»(٣٣).

ولما كان التوجه السابق في الربط الجدلي بين الفن واللعب، سيكون وسيلة لتحديد رؤية منهجية لفهم الفن/ الفيلم فلاشك أنه سيكون من المتاح التفريق بين الأفلام المقبولة وفقا لقانون اللعبة الجاهزة سلفا، وبين الأفلام التي تبدع لنفسها قانون إبداعها الخاص لتصنع دورا طليعيا في اللعبة - الفن

«ولاشك أن فيلم الحركة مثله مثل أي الأنواع السينمائية الأخرى، قابل للتصنيف كفن، وتصنيف تقييمه ضمن هذه المجموعة المقبولة. أو تلك الرائدة في إبداع تقنياتها الخاصة. لكن تتأكد المشكلة في أن أفلام الحركة هي أكثر الأنواع استعداداً للإنجاز وفقا لقوانين المقولب، مما جعل السواد الأعظم من أعمالها يندرج تحت خط الإنتاج بالجملة، دون أن ينفي ذلك وجود

الأعمال الأخرى المتميزة فنيا»[٣٤]

بناء على ذلك تصبح الدراسة المنهجية لأفلام الحركة هي محاولة لتجاوز أسلوب المصادرات الانطباعية إزاء الأعمال السينمائية، بحثا عن منظور علمي يثري الواقع الفني.

على المحور الأخير من الدراسة، نطرح الإشكالية التالية:

خامسا: ايديولوجيا الفكر العقائدي، وصورة الأديان في السينما

عبر محاولة استشكاف خصوصية السينما الإبداعية من زاوية المعالجة الفنية لصورة الأديان، أصدر المركز ملفاً بعنوان [صورة الأديان في السينما المصرية] للمؤلف محمود قاسم.

تحمل السطور الأولى من مقدمة دكتور مدكور ثابت للكتاب تأكيداً مبدئيا على أن الفرضية المطروحة حول صورة الأديان في السينما ليست أكثر من مجرد مدخل نموذج لما يدعو إليه المركز من ضرورة طرح وإبداع الفرضيات في قضية أبحاث السينما سعيا لاستكشاف تجربتها التاريخية

وفقا لسياق البحث جاء مفهوم صورة الأديان متبلورا في الظواهر والأنماط والأعراف والطرق التي تظهر بها التفاصيل المتعلقة بالدين الإسلامي أو المسيحي، عندما ترد هذه التفاصيل ضمن السرد الرواني سواء عبر الصورة أو الصوت، أو كنتاج لما تشير إليه العلاقات الدرامية «فالمستهدف هنا هو رصد الصورة التي تظهر بها الأديان في المعالجات الفنية للأفلام لا ان نجعلها تتبنى المنهجيات الوصفية دون أن نملك الحق في ان تغوص إلى عمق التقييم أو التحليل الديني الذي يستلزم المتفقهين فيه لذلك فإن ما تتوقف عنده الملفات في هذا المجال هو حصر وتقديم المادة البحثية ذاتها والتي يمكن ان يعمل عليها المتفقهون»[٣٥].

رغم اتفاق وجهة نظر الباحثة مع الرؤية التي يطرحها د. مدكور ثابت في ضرورة حصر وتقديم المادة البحثية إلا انني اختلف معه في التزامه القوي بهذا المنهج الوصفي الذي دار في إطاره هذا الكتاب. فالسينما كما سبق القول تتعامل مع الظواهر والأنماط والأعراف المتصلة بالرؤية الدينية وكثير من هذه الظواهر يتباعد عن جوهر العقيدة وعن صحيح الدين مثل: الزار، الدجل والشعوذة، وقد تم حسم هذه الأمور دينيا وفقا لآراء المتفقهين، ومع ذلك فهي لا تزال تشكل جزءا من الذهنية العربية وفقا لآليات القهر والتخلف التي تحاصرها. لذلك يتحتم على مثل

هذه الأبحاث ان تتخلى عن التزامها القوي بالمناهج الوصفية التي تتوقف عند حدود الرصد، وتحاول اختراق هذه الظواهر والتعامل معها علميا فقد تستطيع النتائج أن تسهم في تغيير القائم وتحويله إلى ما يجب أن يكون باستخدام لغة فنية جديدة في سياق الأفلام. وإذا كانت هذه هي وجهة نظر الباحثة في المنهج المحدد للملف فهي بلاشك قابلة للإثبات ومعرضة للنفي كما يؤكد د. مدكور ثابت في أن «ما طُرِح بالكتاب هو مجرد فرضية نسوقها على طريقة ما تقدم به الخطط الأولية للأبحاث، ومن ثم فهي قابلة للإثبات مثلما هي معرضة للتقويض عند إعمال أدوات البحث عليها، وربما تكون مقدمتي حاملة لسطور خلافية، لكن مثلما أن الاجتهاد والتأمل واجبان فإن طرحهما أكثر وجوبية... مهما كانت المردودات المتوقعة»[٣٦]

في إطار التزام شديد بالمنهج الوصفي جاءت دراسة «محمود قاسم» لترصد مظاهر التدين كما رأيناها على الشاشة. في القسم الأول من الكتاب تعرفنا على الفروق الرئيسية بين الفيلم الديني والفيلم التاريخي حيث تدور النوعية الأولى حول شخصيات إسلامية كـ(خالد بن الوليد، الشيماء، بلال)، أو أحداث مرتبطة بالبعثة المحمدية (ظهور الإسلام)، (فجر الإسلام)، (هجرة الرسول)، (عظماء الإسلام)، ويرى المؤلف «ان الرقابة الدينية التي تمنع ظهور الشخصيات الإسلامية قد لعبت دورا إيجابيا في زيادة حدة الخيال، وعدم الالتزام بالواقع التاريخي كما اتضح في اختلاف المنظور لشخصية رابعة العدوية في فيلمين تم إنتاجهما في عامين متواليين»[٣٧]، وإذا كان للسينما المصرية تجربة راسخة في إطار التعامل مع الإيمان الديني العميق للجمهور فإن أسلوب تعاملها قد تبلور في تنويعات نمطية على الدور الذي يلعبه القدر في المنحى الميلودرامي الذي طبع اتجاها بأكمله عبر تاريخ السينما المصرية، فهذا الاتجاه - كما يرى د. مدكور ثابت - يجد صداه السريع في عمق الإيمان القائم دوما في نفوس جماهير الفيلم إذ يكفي التأثير عليه بإبراز دور القدر في مجرى الأحداث حتى لو تعلق الأمر بقصة حب، أو زواج، أو بطالة، أو جاسوسية [٣٨] ومن خلال فصول الكتاب يرصد المؤلف عديداً من المشاهد التي وردت ضمن سياق الأفلام التي تضمنت تعرضاً للشعائر كالحج، وشهر رمضان، والأعياد، والمساجد، والأضرحة ،وظاهرة الحجاب، والتطرف الديني، والإرهاب، والشخصيات المتدينة بسماحة واعتدال ورغم تشويق الموضوع وقيمته في رصد وحصر هذه المادة، إلا أن الالتزام بالمنهج الوصفي قد أفقدنا حرارة الجدل والتكشف حيث جاء الملف دون ان نتعرف على منظور رؤية المؤلف فيما يرصده.

خاتمة

لاشك أن الجدل الثائر بين النقد والإبداع سوف يؤدى إلى تغيير جذري يحرك سكون واستاتيكية الواقع الثقافي العربي.

وإذا كانت هذه الدراسة تطرح إشكالية الانكسار النقدي، والانحسار الفني والتقني من خلال التساؤل الأساسي «إلى أين يتجه الفنان كي يعرف، ويكتشف، ويسترجع التقنيات الإبداعية الأساسية، في ظل ذلك الغياب شبه الكامل للدراسات المنهجية التي تضع التجربة التاريخية العريضة للسينما المصرية في سياق واضح؟»

لذلك يتحتم التوقف أمام النتائج لعلها تقودنا إلى مواجهة الأزمة وتخطيها وفقا للمحاور المقترحة للدراسة كمحاولة لبحث وتقييم تجربة ملفات السينما، يتضح أننا أمام مشروع طموح، يمتد من الماضي، ويندفع إلى حاضر يحمل سماته، وصولا إلى مستقبل متجدد.

فلاشك أن الواقع الزمني، والفني أصبح يفرض وضع التجربة التاريخية للسينما المصرية في سياق علمي واضح عبر مناهج البحث المختلفة.

وأمام الحاجة الملحة لبحث وتقييم نتاج قرن كامل من الفن السينمائي تبلور ذلك المشروع الضخم - ملفات السينما - الذي يهدف إلى إعادة التأريخ للتجربة السينمائية المصرية، واستكمال ملفاتها الإحصائية والتحليلية وفقا للمناهج العلمية

أصدر المركز القومي للسينما حتى الآن ثمانية ملفات، وتشير الباحثة إلى أنها تناولت سبعة ملفات عبر المحاور المقترحة للدراسة، وبذلك يتبقى ملف «الراحلون» للمؤلف «عبد الغنى داود» والذي جاء كدليل تأريخي للمخرجين السينمائيين الراحلين (١٨٩٦-١٩٩٢) الذين صنعوا تاريخ السينما من خلال الفيلم الروائي ويذكر أن هذا الملف جدير بالدراسة والتقييم النقدي لكونه يجمع بين الشق الموسوعي والشق النقدي الذي يطرحه المؤلف.

أما تقديم دكتور مدكور ثابت للكتاب فقد جاء كدعوة علمية للاكتشاف.. اكتشاف تاريخ سينمائي عريق، مفعم بالوقائع التى امتدت عبر قرن كامل من الزمان

تقوم الدعوة على محورين.

الأول هو دعوة لإعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التأريخات السابقة والحالية،

بالإضافة إلى إعادة التقييم النقدي للعديد من الحالات السينمائية ا ي جاء زمن نفض الغبار عنها.

- على سبيل المثال: تشير المقدمة، كمثال على أهمية التأريخ السينمائي المعاصر في الكشف عن جماليات السينما، إلى تجربة المخرج الروسي «الكسندر ميدفيدكين» الذي ظلت تجاربه الرائدة مقبورة لأسباب سياسية، وكشفها بعد سنوات طويلة الباحث الانجليزي (مارتن وولش) [٣٩]

لذلك ارتبطت جماليات السينما عبر التجربة الروسية الأولى بأسماء المشاهير مثل: «كوليشوف»، «ايزنشتين»، «بودوفكين»، و «فيرتوف».

وتشير المقدمة أيضا إلى العلاقة التي تمتد من «ايزنشتين» السينمائي إلى «بريخت» المسرحي، إلى «جودار» السينمائي، حول جمالية كسر الايهام. [٤٠]

- أما الدعوة الثانية فقد كانت موجهة إلى استكمال الإصدارات حول بقية التخصصات في السينما المصرية، وقد شهد الواقع الفعلي، تحقيقا علميا لهذه الدعوة بإصدار ملف (تاريخ التصوير السينمائي) للفنان «سعيد شيمي»

وأخيرا... فإن المؤشرات العلمية تتجه نحو التأكيد على أن مشروع ملفات السينما سيفجر الشرارة الأولى التي تحول ذلك الغياب الطويل للمنهج والرؤية إلى حضور مشع وفعال

الهوامش

(١) د عبد الله العروي، «مفهوم التأريخ» بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢
(٢) د علي شلش، «النقد السينمائي في الصحافة»، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦
(٣) د. مدكور ثابت، مقدمة «ملف صحافة السينما في مصر»، القاهرة المركز القومي للسينما، ١٩٩٦
(٤) المرجع نفسه.
(٥) المرجع نفسه
(٦) د ناجي فوزي ، «نشرات السينما في مصر»، القاهرة المركز القومي للسينما، ١٩٩٦
(٧) د صلاح فضل، «منهج الواقعية في الابداع الأدبي»، القاهرة دار المعارف، ١٩٨٠
(٨) أ ن كارا جاموف، «الفن السينمائي وصراع الأفكار»، دار دمشق للطباعة، ١٩٨٦
(٩) KATZ, APHRAIM, THEINTERNATIONAL FILM ENCYCLOPEDIA LONDON MACMILLAN, 1984
(١٠) ناجي فوزي، مرجع سابق
(١١) فريدة مرعى، «تراث النقاد السينمائيين»، المركز القومي للسينما، القاهرة
(١٢) د مدكور ثابت، «تاريخ التصوير السينمائي في مصر»، المركز القومي للسينما، القاهرة، ١٩٩٧
(١٣) مقدمة المرجع السابق
(١٤) الفيلموجرافيا الملحقة بملف تاريخ التصوير السينمائي، مرجع سابق
(١٥) سعيد شيمى ، «تاريخ التصوير السينمائي»، مرجع سابق
(١٦) المرجع نفسه
(١٧) المرجع نفسه
(١٨) المرجع نفسه
(١٩) المرجع نفسه
(٢٠) سمير فريد، «الواقعية الجديدة في السينما المصرية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠
(٢١) عادل منير، «إيقاع ومونتاج الفيلم»، المركز القومي للسينما، القاهرة، ١٩٩٦
(٢٢) مقدمة المرجع السابق
(٢٣) عادل منير، مرجع سابق
(٢٤) بدوفكين فيزفولد، «الفن السينمائي»، ترجمة صلاح التهامي، دار الفكر، دون تاريخ
(٢٥) عادل منير، «إيقاع ومونتاج الفيلم»، مرجع سابق
(٢٦) ايريك بارنو، «الاتصال بالجماهير»، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٢
(٢٧) سمير سيف، « أفلام الحركة في السينما المصرية»، المركز القومي للسينما، القاهرة، ١٩٩٦
(٢٨) المرجع نفسه
(٢٩) المرجع نفسه
(٣٠) د مدكور ثابت، مقدمة ملف «صورة الأديان في السينما المصرية»، المركز القومي للسينما، القاهرة ، ١٩٩٧
(٣١) المرجع نفسه
(٣٢) محمود قاسم، «صورة الأديان في السينما المصرية»، مرجع سابق
(٣٣) د مدكور ثابت، «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢
(٣٤) د مدكور ثابت، «مقدمة كتاب افلام الحركة في السينما المصرية»، مرجع سابق
(٣٥) المرجع نفسه
(٣٦) المرجع نفسه
(٣٧) المرجع نفسه
(٣٨) د مدكور ثابت ، مقدمة كتاب «صورة الأديان في السينما المصرية»، المركز القومي للسينما، القاهرة، ١٩٩٧
(٣٩) المرجع نفسه
(٤٠) محمود قاسم، «صورة الأديان في السينما المصرية»، مرجع سابق

آفاق نقدية

- تنمية الثقافة العلمية
- أهمية التنشيط الثقافي والاجتماعي في تاطير الأطفال والشباب
- مكانة الإنسان في الكون
- الرازي : عبقري الإسلام و «جالينوس العرب»

تنمية الثقافة العلمية

د. عبد الحكيم محمد بدران

تلعب العلوم الطبيعية في وقتنا الحاضر دورا أساسيا في كل جانب من جوانب حياتنا، كما أنها ذات تأثير في ظروف الحياة نفسها، وتتصل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بنوعية حياة المواطن العادي وسلامة الدولة بوجه عام اقتصاديا واجتماعيا. وليس هناك شك في أن العلوم التطبيقية والتقنية طورت بدرجة كبيرة مجالات مختلفة مثل: الزراعة والطب والمواصلات، والاتصالات والقوة العسكرية، ولكل هذه المجالات أهميتها القصوى في تدعيم حياة الإنسان على الأرض. وعلاوة على ذلك أصبحت العلوم وتطبيقاتها الطابع المميز للمجتمعات الحديثة مما جعل الإلمام ببعض أطرافها ضرورة ملحة لفهم وتحديد القيم الإنسانية والمشكلات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في عصرنا الحالي.

وتعد العلوم الطبيعية الأساس لتطوير القدرة الإنتاجية ويظهر ارتباط العلم بالتنمية الاقتصادية أكثر وضوحا في البلاد الصناعية حيث تنمو الصناعات معتمدة - بعد الله- على التقنية المتقدمة التي ترتكز بدورها على البحث والتطوير.

ولا ينكر أحد في البلاد النامية أن العلوم هي أيضا النشاط الفعال لبناء أطر التنمية الحديثة، إلا أن ذلك يعتمد - إلى حد كبير - على مدى استيعاب مواطني تلك البلدان للعلوم والتقنية، فالبلاد النامية يمكنها أن تستورد التقنية طبقا لشروط معينة تفرضها الظروف الدولية، والإمكانات المحلية المادية والبشرية، أما العلوم يمكن أن تمر عبر الحدود آتية من البلاد المتقدمة، تأتي في الكتب والمجلات ووسائل نقل المعلومات الأخرى، ويبقى على الطرف المستقبل أن يتعامل معها، وغالبا ما يكون هذا التعامل عاجزا عن تحقيق الإفادة الكاملة، فهو غالبا تعامل متخلف لايساعد في ازدهار العلوم والتقنية في المجتمعات النامية، وباختصار، لاتضرب العلوم والتقنية بجذورها في البلاد النامية طالما السواد الأعظم من المواطنين لا يستوعبون ما العلم؟ وما التقنية؟ ولا يدركون أبعاد الدور الذي يؤديانه في المجتمع وأهميته، وما زالوا غير قادرين على تمييز المضمون الحقيقي لهذه المفاهيم

ومما يدعو إلى ضرورة فهم المواطنين للعلوم والتقنية هو فكرة أن التنمية الاقتصادية تعتمد على العلم، وعلى إعداد القوى العاملة العلمية والتقنية، والدولة التي لا تملك عددا كبيرا من العمالة المدربة فنيا وتقنيا لاتستطيع أن تجد لها مكانا بين الأمم التي تملك نواصي العلم والتقنية، ومن المعلوم أن المعرفة التقنية والعلمية تسهم في زيادة الإنتاج حيث قدرت هذه الزيادة بحوالي ٩٠ في المئة، بينما تؤدي الزيادة في رأس المال إلى نمو الإنتاج بما يوازي ١٠ في المئة فقط، وتعرف الدول المتقدمة جيدا هذه الآليات وأهميتها، بينما الدول النامية قد تكون قاصرة عن استيعاب ذلك

وتتطلب الوظائف الجديدة التي صممت حسب التطور التقني الحديث والمتاحة لهؤلاء الذين يريدون أن يدخلوا في دائرة القوى العاملة المنتجة مستويات عالية من المهارة والتعليم أكثر من أي وقت مضى، وتفيد التقديرات في الولايات المتحدة بأن أكثر من نصف الوظائف المتاحة مع نهاية العقد تتطلب تعليما أعلى من مستوى التعليم في المدارس العليا بالمقارنة مع ٤٢ في المئة من الوظائف الحالية، وسوف تكون الوظائف المتاحة لذوي التعليم الأقل قليلة، وسوف تنخفض أعدادها بمعدل أكبر بالنسبة للطلبة الذين تركوا الجامعات قبل أن يكملوا تعليمهم.

وفي البلاد النامية توجد نسبة كبيرة من السكان غير ملتحقين بالمدارس، بل حتى هؤلاء الذين يلتحقون بالمدارس قد لا يتاح لهم سوى أقل قدر من التحصيل في مجالات العلوم والتقنية في الصفوف الابتدائية، ومن ثم لاتتوافر لهم فرصة حقيقية لتعلم أي قدر منها أو لممارستها، وبناء عليه فإن الأفراد الذين يمكن أن ينتفعوا بتعليم العلوم والتقنية خارج المدرسة جمهور ضخم يشمل الأعداد الكبيرة من الذين هم في سن المدرسة، ولكنهم لم يتلقوا أي تعليم نظامي، كما يشمل هؤلاء الذين تركوا المدرسة في سن مبكرة ولم يتح لهم التحصيل الكافي في المجالات العلمية والتقنية

وتقر المجتمعات العلمية أنها في أشد الحاجة لدعم المواطنين للعلم، ولايمكن أن تنال ذلك الدعم الذي تنشده، ما لم يعرف المواطنون ماهية العلوم ووظيفتها ودورها في التنمية، وما يقوم به العلماء لخدمة الوطن والمواطنين، ولهذا يجب أن يكون لديهم مستوى أدنى من المعرفة بطبيعة الممارسة العلمية، وبالذات

دور العلماء والباحثين، ومن دون مواطن واع علميا سوف يجد العلماء صعوبة في الحصول على الدعم المالي والتأييد المعنوي لما يقومون به من أبحاث.

وعلى الرغم من حاجة هؤلاء العلماء لدعم المواطنين لأعمالهم «فإنهم تعودوا أن يعملوا في عالم خاص بهم، ويتكلمون فيه بلغة لا يفهمها غيرهم، وهذا أمر طبيعي، فالعلم ينمو ويتعقد مع الوقت، وتتزايد سيطرته على حياتنا اليومية، ويصعب بذلك فهمه على الناس العاديين، لقد انزلق العاملون بالعلم من دون وعي في مجالات تقتضيهم أن يبدعوا لغة جديدة تعبر عما اكتشفوه من أشياء وعلاقات جديدة، ولم يكلفوا أنفسهم عناء ترجمة الأجزاء الهامة من أعمالهم إلى اللغة المتداولة، وقد اكتسب العلم بالفعل كثيرا من خواص المهن الانطوائية» (١)

وينظر الناس إلى سلبيات التقدم العلمي والتقني وهم متشائمون لأنهم نسوا كيف كان يقاسي أجدادهم أيام الجهل التي لم يكن فيها العلم بمثل هذا التقدم، ويركزون على الأخطاء التي يرتكبها الإنسان، ويرون أن العلم حينما يكون أسرارا تمسك بمفاتيحه قلة مختارة، فإن ذلك يؤدي إلى حجبه عن إدراك العامة وحاجات الشعب، ويكون عائقا في تفجير طاقاته

وربما يعمل العلم أيضا ضد مصلحة الجماهير في خلق البطالة، كما يحدث الآن مع تطور وسائل الإنتاج، واستخدام الآلات التي تتطلب عددا أقل من الأيدي العاملة وفي حالة الحروب وتلوث البيئة. ولو نظرنا إلى الحملات ضد التجارب النووية والمفاعلات والهندسة الوراثية، والحوار الجاري في أمور نقل الأعضاء، وأطفال الأنابيب لوجدنا الأمر محيرا فعلا، هل يمكننا أن نفكر في أن هذه الدعوات موجهة في الأصل ضد العلم؟ ربما اكتسب العلم عداء بعض الفئات بخصوص أحداث معينة، وكما شكك فيه البعض بخصوص أحداث أخرى. وقد يكون هذا قد حدث في عصور الظلام، والعصور الوسطى وفي العصر الحديث أيضا، ولكن العلم اليوم وعلى الرغم من كل جوانبه السلبية قد حقق الكثير من أجل الإنسانية، واليوم يجب أن تبدو صورة العلم مشرقة خالصة من كل ما يشوهها في نظر المواطنين فهو في النهاية في مصلحتهم

ويمر الآن أكثر من عشرين عاما منذ أثار «سنو» موضوع «الثقافتين» على المستوى الأكاديمي العالمي، وهو يعني بذلك الفجوة بين العلميين، وهؤلاء الذين لم ينالوا حظهم من الثقافة العلمية، ويلام في ذلك كما قلنا العلميون، فهم لم يحاولوا أن يقدموا إلى الآخرين يد العون في تحسس الطرق إلى فهم العلوم ودورها في المجتمع. كما أن العلوم نفسها لاتشجع- بما تحتوي عليه من مصطلحات ورموز- الطلبة لكي ينغمسوا في دراستها، ويقول سنو «إنه لمن الخطر أن يكون لدينا ثقافتان لا يمكنهما الاتصال فيما بينهما، وفي الوقت الذي تقرر فيه العلوم الجزء الأكبر من مصيرنا. سواء عشنا أو متنا، فإن الأمر خطير من الناحية العلمية أن يعطي العلماء نصيحة غير طيبة، بينما صانعو القرار لا يستطيعون أن يعرفوا إن كانت جيدة أم لا» (٢)

واتفقت مارجريت ميدمع سنو وهي تقول: «نحن في طريقنا لنعرف جيدا أننا يجب أن نبني ثقافة في داخلها أفكار وافتراضات متشابكة نتقاسمها بدرجة كبيرة وكافية حتى يستطيع المتخصصون في مجال

ما أن يتكلموا مع المتخصصين في المجالات الأخرى، كما يستطيع الرجل العادي أن يلقي بأسئلته على المتخصصين، ويمكن لأقل المتعلمين مستوى أن يشارك في الاختيار السياسي حيث يمكن أن يدلو بدلوه في عملية اتخاذ القرارات التي تتصل بالضرورة بالعمليات الفلسفية مهما كانت معقدة وجديدة»، وتعني مارجريت هنا بالسياسة والفلسفة، سياسة العلم وفلسفته.[٣]

وتدل الشواهد على أن الفجوة بين المثقفين علميا، وهؤلاء الأميين تتسع في الآونة الأخيرة، وذلك بالطبع ليس إلا نتيجة حتمية للتقدم الهائل في الإنجازات العلمية والتقنية، وللتزايد المستمر في تعقد العلوم والتقنية، وفي الماضي لم يكن هذا الفارق بين الفئتين بالقدر نفسه من الاتساع، فلم تكن المعلومات العلمية بهذه الصورة التي يعجز الكثيرون عن فهمها، وإدراك تأثيراتها القوية على المجتمع.

وبجانب لغة العلم التي سهلت من جانب عملية التخاطب بين العلماء وما أدت إليه على الجانب الآخر من أمية علمية، فهناك أيضا الاستراتيجية التي يتقدم بها، وكانت الاستراتيجية بوجه عام عملا فرديا، ومع ذلك فقد قدم العلماء العظام بجهودهم الفردية خدمات جليلة للعلم.

أما الآن يتم التخطيط للعلم على أساس جماعي أكثر منه فردي وهنا تبرز مشكلة أكبر وهي الربط بين النشاط العلمي من ناحية، وبما تثيره المتطلبات الاجتماعية والاقتصادية من ناحية أخرى، بما يتضمن وجود نظام للرقابة والتحكم في الحياة الاقتصادية للبلاد أكثر مما هو موجود فعلا يدعو إلى مشاركة المواطنين بالرأي، ويسمح لهم بمناقشة الأمور التي تمس حاجاتهم مباشرة، ولن يكون المواطنون على مستوى من الوعي يسمح لهم بمناقشة السياسات العلمية والقضايا التي يلعب فيها العلم دورا أساسيا، ما لم تكن لديهم الثقافة العلمية التي تجعلهم في وضع المستوعب للأحداث العلمية والتقنية التي تتلاحق بسرعة مذهلة في هذا العصر

وكان إطلاق القمر الصناعي السوفيتي سبوتنيك عام ١٩٥٧م من أهم الأحداث العلمية التي هزت كيان المجتمع الأمريكي، ففي ذاك الوقت العصيب مر المجتمع الأمريكي بأزمة طاحنة، وعبرت الجهات المختلفة عن عدم الرضا عن مناهج العلوم والرياضيات، وعبر العلماء أنفسهم وحتى خريجو الجامعات، ورجال الصناعة والحكومة والمؤسسات عن سخطهم، وعلل هؤلاء عدم رضاهم بأن الخريجين ربما يكونوا متدربين جيدا، ولكن ثقافتهم ضحلة، ودعوا إلى تكوين طالب متمرس فنيا وفي الوقت نفسه يكون على إدراك واسع بإرث الأمة الثقافي، ودورها الحاضر في صناعة التقدم العلمي والتقني.

ويحث هؤلاء الذين اعترفوا بوجود المشكلة على صياغة مقررات جديدة تعمل على تضييق الفجوة بين مستوى الخريجين، وبين متطلبات الحياة، ويرى البعض إعداد مناهج تعطى لجميع الطلبة، تجعلهم يعرفون طبيعة العلوم ودورها ويقول فيليب كوريلييه عن عصر ما بعد سبوتنيك «تحتاج أمريكا إلى العلوم والهندسة وضمن أشياء أخرى، فهي تحتاج أن تحافظ على مكانتها في قيادة العلم، والمنطق بسيط هنا، فإن ازدهار الاقتصاد يعتمد على التفوق العلمي الذي يعتمد على دعم المواطنين الذي يتوقف بدوره على فهمهم للعلوم».[٤]

وتواجه كل المجتمعات سواء أكانت متقدمة أو نامية التحدي الذي يمثله عدم التفاهم بين عالم العلم والتقنية والناس عامة، ولكي نؤكد على التكامل الآلي بين إنجازات التقنية الحديثة وبين واقع الثقافة الأساسي، يواجه المتخصصون في العلوم الاجتماعية والإنسانية مهمة صعبة في إيجاد التفاعل والتقارب بين التقنية والعلوم والثقافة، ويقع على عاتق المنظمة التعليمية المهمة نفسها، وهي تضييق الفجوة بين الثقافتين عن طريق دمج عناصر الإنسانيات مع تعليم العلوم والهندسة والتقنية، ورفع مستوى المعرفة العلمية والتقنية في التعليم العام. ولكن ما يبدو أكثر أهمية هو ما يقع خارج النشاط التعليمي في المدارس والمعاهد الفنية والمهنية والجامعات، ويتمثل في تكوين الرأي العام وتوعيته، ويدعو ذلك إلى تهيئة الفرص للمجتمع ككل ليبقى على اتصال دائم بالتقدم الهائل في المعرفة الفنية والمعدات وإزاحة الشعور بعدم الراحة وعدم الثقة، وخاصة عدم الفهم الذي يولدها، والتعرف على مدى المعرفة الجديدة وحدودها، ويحقق ذلك المهام التي تتضمنها أنشطة تسهيل العلوم والتقنية والتي يمكن أن تتم من خلال الوسائل المختلفة وتظهر الدعوة الآن إلى أعمال كثيرة وطرق ووسائل تستخدم من أجل نشر الثقافة العلمية.

وقد ظهر مفهوم «الثقافة العلمية» في الثلاثينيات حينما افترض جون ديوي موقفا نظريا لما يراه عن مكانة العلوم في تعليم المواطنين خارج الفصول والمختبرات، ويقول ديوي «لا يمكن تحقيق مسئولية العلوم بالطرق التي تهتم بصفة رئيسية بالتردد الذاتي للعلوم المتخصصة، وتهمل التأثير في أعداد كبيرة دون أن يتبينوا في تركيبهم العقلي الخاص تلك الاتجاهات لسعة الأفق، والتكامل الفكري أو الملاحظة ،والاهتمام باختبار آرائهم ومعتقداتهم، وهي سمات اتجاهاتهم العلمية».(٥)

ويتم نشر الثقافة العلمية من خلال ممارسة عملية يمكن أن نطلق عليها «التوعية العلمية».

والتوعية العلمية هي ممارسة يتم من خلالها رفع إدراك المواطن للعلم والتقنية عن طريق تبسيط العلوم، ويعرف تبسيط العلوم بأنه تقديم المادة العلمية المعقدة التي يكونها العلماء في مختبراتهم بأسلوب يفهمه السواد الأعظم من المجتمع، هذه من ناحية، ومن ناحية أخرى، تعمل برامج تبسيط العلوم على تنمية روح البحث والاطلاع بين المواطنين من خلال الأنشطة اللامدرسية التي تمارس في الأندية العلمية والمتاحف ومن خلال إقامة المعارض والمعسكرات العلمية، ويمكن القول إن هناك ثلاثة أهداف رئيسية للتوعية العلمية هي.

١- إيجاد علماء قادرين على الإبداع العلمي.

٢- تنمية قدرات المواطن لاستيعاب التقنيات التي يتعامل معها لكي يستفيد منها الاستفادة الكاملة.

٣- القدرة على المشاركة في اتخاذ القرارات الكفيلة باختيار التقنيات ذات المردود الإيجابي عليه وعلى وطنه.

وتولي معظم الدول سواء أكانت متقدمة أو نامية لبرامج التوعية العلمية اهتماما كبيرا، ويدرس المسئولون في هذه الدول المسئولية التي تقع على أكتافهم من أجل المساهمة في تخطيط هذه البرامج وتنفيذها. ولكي يظهر مفهوم التوعية العلمية بشكل واضح فإنه من المفيد أن نستعرض بعض الأهداف

التي رسمتها بعض المؤسسات العلمية في بعض من الدول المتقدمة. وفي انجلترا وضعت الجمعية الملكية المهتمة بنشر الوعي العلمي بين المواطنين الأهداف التالية:

- رضاء الفرد العادي النفسي ورفاهيته.

- مشاركة الفرد في مجتمع ديمقراطي.

- تدريب العمال المهرة وأنصاف المهرة، حيث تتضمن أعمالهم اليومية بعض المجالات العلمية.

- مساعدة العمالة في الإدارة الوسطى، وفي الاتحادات المهنية والتجارية في اتخاذ القرار في بيئة علمية.

- مساعدة متخذي القرارات الرئيسية في المجتمع - وخاصة في الصناعة والحكومة - وخاصة أن معظم القضايا لها جوانبها العلمية

ويذكر تقرير لجنة التعليم قبل المرحلة الجامعية في الرياضيات والعلوم والتقنية التابعة للمجلس القومي للعلوم بالولايات المتحدة ما يلي:

«هناك أنشطة تعليمية جديدة تجري خارج قاعات الدرس، فهناك طلاب ينتظمون في الأنشطة الثقافية التي تعدها وتقدمها المتاحف والأندية الثقافية والرياضية، والهيئات الخاصة، ويتأثر الأطفال تأثرا ملحوظا بالخبرات التي يتعرضون لها في سن مبكرة، وبما تتركه هذه الخبرات لديهم من انطباعات، فالطفل الذي اعتاد زيارة حديقة الحيوان مثلا، أو كان يتردد على متاحف العلوم، وتعرف على معالم الطبيعة، وتدرب على صنع نماذج للطائرات الصغيرة بيديه لاشك أنه بهذا قد أعد إعدادا طيبا للمستقبل لتلقي المعلومات في مجالات الرياضيات والتقنية حين ينتظم في قاعات الدرس.

ولهذا فإنه يجب أن يسبق التعليم الرسمي ويكمله عدد كبير من الأنشطة والمجالات المنسقة من الخبرات التعليمية غير الرسمية» [٦]

وفي فرنسا أكدت القوانين التي تنظم البحث العلمي على اعتبار العلوم والتقنية مجالا ثقافيا، وتضمن قانون ترشيد البحث العلمي وبرمجته بث المعرفة العلمية، وإعلاء قيمتها كجزء من رسالة الباحث الأساس، كما أخذ قانون توجيه التعليم العالي بالفكرة نفسها، وبنى على المنوال نفسه برامج محفزة، وجعل «المجلس العلمي المشترك بين الوزارات» من هذا العمل محورا من محاور سياسته.[٧]

وإذا كان يبدو عاديا أن يدرك وزير البحث العلمي الفرنسي فائدة هذا الاتجاه نحو نشر الثقافة العلمية، فإن ما قام به وزير الثقافة الفرنسي يعد بحق تطورا جديدا، حيث جعل الثقافة العلمية والتقنية جزءا من مهام إدارة التنمية الثقافية، كما أنه أنشأ داخل المركز الوطني للآداب لجنة الأدب العلمي، ولقد أنشئت في أعقاب ذلك كثير من الروابط الإقليمية وروابط البلديات، التي ربطت بين المشكلات العلمية والتقنية، وسياستها الثقافية.

ويرى ديوي أن التعليم النظامي الذي يلعب اليوم الدور الأساسي في تربية النشء يعاني من معوقات كثيرة في نشر الثقافة العلمية، فهو يعجز عن مسايرة التقدم العلمي والتقني الذي يسير بسرعة رهيبة، وهو يخطط في أغلب الأحوال ليكون مركبة تقود الطفل خلال مراحل التعليم العام حتى يتخرج شابا في الجامعة عالما أو تقنيا، ولا يستطيع كل فرد أن يصبح عالما أو تقنيا، ولكن بإمكان كل إنسان أن يعرف عن العلم والتقنية قدرا يمكنه من تفهم النتائج والمدلولات الاجتماعية المترتبة على العلوم وتطبيقاتها، ويوصله إلى إصدار الأحكام المنطقية حول المسائل السياسية والاجتماعية المرتبطة بالعلم، هذه المسائل التي تزداد تعقيدا كل يوم.

ولا يوفر التعليم الرسمي الإثارة أو المتعة، كما أنه لا يستطيع أن يحل مشاكل تعريف الشباب بالعلم، ولا ينكر أحد مزايا التعليم الرسمي وأهميته، غير أنه يميل نحو المحافظة في وضع يتحرك بسرعة، كما أن المدرسة غالبا ما تهدف إلى التخصص العميق والضيق، بالإضافة إلى ذلك فإن مناهج التعليم الرسمي وكتبه المقررة تعمل على ترسيخ وضع لايستطيع أن يرضي تماما جميع الاهتمامات الضرورية للشباب، وبالذات أولئك الذين يعتزمون أن يصبحوا علماء.

ولهذا فقد أظهرت التجربة أن النشاطات العلمية اللامدرسية، وتشجيع الإبداع العلمي والتقني من أهم الوسائل التي تعوض شيئا عن قصور التعليم، ولا يعني ذلك أنها بديل عن التعليم الرسمي، بل إنها مكملة له. ويقول كتاب اليونسكو عن التعليم خارج المدرسة «ينبغي أن يكون تعليم العلوم والتقنية خارج المدرسة ذا طبيعة تجعله مكملا لتعليم العلوم في المدرسة ومضافاً إليه، وينبغي أن يشمل الأنشطة التي لاتتاح بسهولة في المدارس، والأنشطة التي قد تحول دون الاضطلاع بها عادة القيود الخاصة بالمنهج الدراسي والقيود الزمنية» وتتكاتف النشاطات مع المدرسة في خلق المناخ الصحي للتشجيع على الإبداع، ومساعدة كل فرد في اكتشاف موهبته بحيث يشبع العمل الذي يقوم به رغباته، ويستغل طاقاته استغلالا كاملا، ويوفر أكبر حافز أخلاقي ممكن، ويكتسب النشاط خارج المدرسة أبعاده المثمرة كما يقول فرير من العوامل التالية:(٨)

أولا: التعليم في الفصل عبارة عن صب بعض المعلومات في رأس الطالب من وعاء محدد هو ما يملك المعلم من معلومات، في حين يعطي التعليم اللامدرسي الطالب فرصة الاختيار من جوانب عدة أشخاص، وأماكن، وأجهزة مختلفة.

ثانيا: يواجه التعليم في الفصل قيودا في الإمكانات، وخبرة المعلمين والوقت المسموح به، والذي يحتم تقسيم المادة إلى أجزاء صغيرة يدرس كل منها في وقت محدد، ويحاول التعليم خارج المدرسة أن يتلافى هذه العيوب، ويساعد الطالب في ممارسة التجربة، واكتساب الخبرة بمفرده في ظروف أفضل.

ثالثا: يوفر التعليم خارج المدرسة حرية الحركة في البيئة على اتساعها بدلا من الجلوس خلف حوائط مقيدة، كما يهيىء للطالب حرية اختيار الوقت الذي يناسبه، وبذل الجهد بالقدر الذي يشبع رغباته، وينمي مداركه ويظهر قدراته.

رابعا: يتميز التعليم اللامدرسي بنوعية المعلمين(المدربين)، وتعدد الجهات التي تقوم به (وسائل الإعلام، المؤسسات العلمية، الجمعيات العلمية، نوادي العلوم .إلخ).

خامسا. يتميز التعليم خارج المدرسة ببرامجه المتنوعة التي تستغل الوسائل والإمكانات ذات الجودة العالية (الأفلام، المقالات، الكتب، المعارض. .إلخ).

ونظرا لهذه الإمكانات الكبيرة للتعليم خارج المدرسة فهو أقدر من التعليم النظامي في شرح العلاقة بين العلم والمجتمع، وإبراز المهارات اللازمة لجمع الحقائق واستخدامها، والعمليات الذهنية التي تقود إلى تكوين المفاهيم، وتفاعلها مع الحقائق ومع بعضها بعضاً لتكون مبادىء قوية نستخدمها في المواقف المادية، وهو يفتح المجال أمام المواطنين للممارسة العملية الحرة وتطبيقات الكم النظري الذي يتحصل عليه الطالب في مدارس التعليم العام، وهو يتعدى أيضا حدود المدرسة الفنية،فإنه يهدف دائما إلى الابتكار والاختراع والتجديد، وفيه يجد الشاب مجالا آخر يستطيع عن طريقه تحقيق طموحاته ورغباته العلمية

العلم للجميع

اكتسب هدف تعليم العلوم المناسب للجميع أهمية كبرى، وأصبحت معظم البلاد تعتقد في أن تعليم العلوم لا يجب أن يوجه فقط لهؤلاء الذين سوف يواصلون دراساتهم في العلوم، فإن التنمية لا تحتاج فقط إلى أخصائيين علميين وتقنيين، بل تحتاج لصيانتها وفهم علاقتها بالتقدم العلمي والتقني، ويجب أن تدعم العلوم والتقنية على جميع المستويات، وأن تنال اهتمام المسئولين في جميع المؤسسات العامة: المدارس والجامعات، الإعلام، المصانع، الروابط والجمعيات، كما لابد أن يفهم المواطن العادي دور العلم في تنميته شخصيا، وفي تنمية المجتمع

وتركز الاقتراحات المتعلقة «بالعلم للجميع» على قضية حاسمة في تعليم العلوم وهي الاعتراف بالثقافات التقليدية، وأخذها في الاعتبار، والبحث في التراث العلمي والتقني لكل أمة، وفي الجذور التاريخية للنشاط العلمي والتقني

وفي الولايات المتحدة الأمريكية بدأ الاتحاد الأمريكي لتقدم العلوم مشروع «العلم للجميع» عام ١٩٨٥م، وركزت المرحلة الأولى للمشروع على تعريف مادة الثقافة العلمية، أما في المرحلة الثانية فعملت فرق العمل من العلماء والعلميين على وضع نماذج للمفاهيم، بينما عمل آخرون على رسم «الخطوط العريضة للإصلاح» في مجالات إعداد المعلم، والمواد التعليمية، وتقنيات التعليم والاختبارات، وتنظيم المدرسة، وسياسة التعليم والأبحاث في هذه المجالات[٩]

واعتقد المخططون للمشروع أن المرحلة الثالثة سوف تمتد على مدى عقد يبدأ من وقت قيام المشروع، وهي تتضمن جهودا واسعة تستخدم المصادر المعدة في المرحلتين الأولى والثانية لتحريك الأمة نحو «الثقافة العلمية».

وكان من أهم مبادىء التغيير التي بني عليها المشروع «ان تدريس العلوم يجب ان يركز على العلاقة بين الأنظمة العلمية الأكاديمية بدلا من الوقوف عند الحدود بينها، وعلى سبيل المثال فإن تحول الطاقة يحدث في الأنظمة الفيزيائية، والاحيائية، والتقنية، كما أن التغيرات الهامة تحدث في النجوم، كما تحدث في الكائنات والمجتمعات»

ومن المبادىء الأساسية الأخرى لمشروع «العلم للجميع» ما يأتي

- التأكيد على الأفكار والتفكير بدلا من التركيز على المصطلحات وطرق الحفظ.

- تسعى الأفكار إلى رضا الطالب على مستوى بسيط، وتزويده بقاعدة أساسية ثابتة تمكنه من ان يواصل باستمرار.

- عرض المشروع العلمي والطرق التي تربط بين العلوم والرياضيات والتقنية من ناحية، وارتباطها بالمجتمع من ناحية أخرى.

- المعرفة ببعض الأحداث العلمية المهمة في تاريخ العلوم والتقنية، والأفكار الرئيسية التي تدور في معظم التفكير العلمي.

- رؤية الممارسة العملية في ضوء التاريخ الثقافي والفكري وكيفية ارتباطها بالثقافة والحياة اليومية.

- التعرف على بعض الأفكار القوية التي تتداخل مع آفاق العلوم والتقنية والرياضيات.

- اكتساب نظرة علمية عن العالم لا تتضمن العلوم فقط، ولكن أيضا الرياضيات والتقنية.

وقد كان إدخال التقنية في مادة الثقافة العلمية، والتأكيد عليها كعنصر من عناصر التعليم تطورا مهما، وقد جاء في توصية أقرها المؤتمر العام لليونسكو في عام ١٩٨٤م ما يلي: «إن الدخول إلى ميدان التقنية ودنيا العمل ينبغي أن يكون من المكونات الضرورية في التعليم العام، ومن دونه سيكون هذا التعليم ناقصا، وبذلك ينبغي التوصل إلى فهم الجانب التقني للثقافة المعاصرة بخصائصها الايجابية والسلبية على حد سواء، وتقدير العمل الذي يتطلب مهارات علمية»[١٠]

ومن ناحية أخرى جاء الربط بين العلوم والتقنية والمجتمع تأكيدا على الدعوة لإلغاء الفجوة بين الثقافتين، والتي تتمثل في دعوة سنو كما قلنا سابقا.

وحينما أصبحت المشكلات البيئية أزمة حقيقية آثارها ما تعانيه البشرية من الآثار السلبية لتصرفات الأفراد والمجتمعات، وجد التربويون، وبالذات هؤلاء الذين يعدون لأنشطة خارج المدرسة أن أفضل مدخل للتوعية العلمية ولتنمية المواهب العلمية هو ربط نشاطات الشباب بالبيئة المحلية، خاصة إذا اعتبرنا ان الموضوعات البيئية تمس جوانب تنمية المجتمع الاقتصادية والاجتماعية، وفي الوقت نفسه تعد أساسا لمناقشة النمو الحقيقي للفرد، ودراسة تأثير التقنية على الظواهر الطبيعية في بيئة الإنسان المباشرة تساعد المتعلمين أكثر في فهم دور العلم والتقنية في خلق المشكلات البيئية، ولو كان ذلك دون قصد، ومن

ثم تعلمهم أيضا مغزى التقدم، وما يقدمه من مكاسب وخدمات للبشرية يلمسونها في موضوعات الطاقة والزراعة والصحة.. الخ، كما أن دراسة الموارد الطبيعية هي شرح لإمكانات البيئة ومعرفة حدودها، وبيان لقدرة الأفراد على الاستفادة المرشدة منها.

الأنشطة العلمية اللامدرسية

تسعى المجتمعات المختلفة لتنظيم الأنشطة اللامدرسية، حين يدرك المسئولون عن التربية أن المدارس تعجز عن إعداد النوعية من الأفراد التي تحتاجها اليوم من أجل إيجاد فهم واع لطبيعة العلوم والتقنية المعاصرة، ويمكن تقسيم هذه الأنشطة باختصار إلى الانواع التالية:

المراكز العلمية والمتاحف العلمية والأندية العلمية والتقنية، والحلقات العلمية والجمعيات والرابطات العلمية للشباب، والمراكز الطبيعية، والميدانية والمخيمات العلمية والأوليمبيدات والمعارض العلمية والمهرجانات العلمية وأعمال المشروعات والبحوث وبرامج التدريب الحرفي، والرحلات والزيارات برفقة المرشدين والمؤتمرات والمحاضرات والاجتماعات.

النوادي العلمية

هي مراكز تستهدف القيام بأنشطة علمية خارج إطار المنهج المدرسي، وينشأ النادي العلمي بغرض توفير شيء لا يوفره برنامج التعليم الرسمي، وكذلك توفير مزيد من الإثارة والمتعة، وغاية النادي العلمي هي إجراء التجارب بغية اكتشاف أشياء غير معروفة لا لتأكيد نتيجة معروفة سلفا.

الهدف من إنشاء الأندية العلمية:

تختلف الأندية العلمية فيما بينها إلى حد كبير، إلا أنه ينبغي مع ذلك أن يكون لجميع الأندية أهداف عامة متشابهة إلى حد ما على الرغم مما قد يكون بينها من اختلافات فردية، وتتضمن هذه الأهداف مايلي:

- تنمية أنشطة من شأنها أن تسهم في تحسين فهم العلوم لدى أعضاء النادي.

- زيادة اهتمام الأعضاء بالعلوم وتطبيقاتها، فقد يجد الأعضاء في الاضطلاع بأنشطة النادي متعة تفوق تلك التي يجدونها في المنهج الدراسي النظامي، وبالتالي يمكن زيادة اهتمام الطلبة بالعلوم من خلال هذه الأنشطة.

- زيادة الوقت المتاح للتعلم عن طريق توافر أنشطة يضطلع بها الطالب بعد المدرسة أو في نهاية الأسبوع.

- تنمية الإحساس بالمشاركة في أعمال المجموعة وتعزيز الانتماء.

- تحسين فهم العلوم من وجهة النظر المهنية، فالأنشطة التي يضطلع بها (كالعمل في المختبرات وزيارة المصانع والمزارع) تكسب الطلبة مزيدا من الواقعية في فهم مختلف المهن المتاحة

- الإسهام في تحقيق تفهم أفضل لوظيفة العلم في الحياة العصرية.

- الاستثمار الأفضل لأوقات فراغ الطلاب، وصرفهم عن هدر الوقت. إلخ.

ومن أقدم حركات نوادي العلوم في العالم حركة (نوادي العلوم الأمريكية) التي تديرها مصلحة العلوم في أمريكا، وهي مكرسة لتنمية المواهب والميول العلمية، وتسعى إلى إثارة فريدة من المعرفة والفهم للعلوم، وتفتح عضويتها أمام أي طالب مهتم في أية مدرسة، ولا تتيح إلا للطلاب المتفوقين في مدارسهم آن يصبحوا أعضاء نشطين

وأسهمت حركة شباب العلوم في فرنسا في تطوير النادي العلمي فقدمت مفهوم النادي المخبري، ولهذا النوع من النوادي مبان واسعة ومجهزة تجهيزا جيدا، وتنفصل انفصالا كاملا عن أية مدرسة أو مبنى آخر والتجهيزات على مستوى رفيع جدا يسمح بإجراء مشروعات على درجة كبيرة من التقنية بكاملها في النادي

وتكمل حركة شباب العلوم في فرنسا منظمتان أخريان (الاتحاد الوطني للنوادي العلمية في فرنسا) و (نادي الشباب التقنيين) الذي ينظم بالتعاون مع (متحف أساليب حفظ الفنون والصنائع)، وتخصصت كما هو متوقع في المشروعات التقنية

أما نوادي العلوم في بريطانيا فهي تشمل قائمة تجمع كل المدارس الثانوية تقريبا، لأن هناك شكلا ما من أشكال النادي العلمي في معظمها وهي تختلف من ناد صغير جدا ذي اهتمام متواضع مثل (نادي التصوير) ولكنه قد يحقق نتائج علمية جادة (كالجماعة في كترنج التي ظلت سنوات تقتفي مسار الأقمار الصناعية، وتوصلت في أكثر من مرة إلى نتائج قبل اية خطة متابعة في العالم) إلى نوادي العلوم الكبيرة الشاملة والتي تضم عددا من الأقسام تغطي عددا كبيرا من فروع العلم

وهناك تطور بريطاني آخر قد يكون جديرا بالاهتمام وهو اتحادات شباب العلماء التي تشكلت في عدد من المدن الكبيرة، وغالبا ما جاء ذلك في أعقاب مناسبات كبيرة كان ينظمها الاتحاد البريطاني لتقدم العلوم لطلاب القسم العلمي في الصفوف الثانوية العليا في جميع مدارس المدينة، ولها جهازها الإداري، وتتألف برامجها الخاصة من محاضرات وزيارات وكثيرا ما كانت مسئولة عن المبادرة في بحث أو دراسة موضوع علمي في خدمة البشرية، ومسئوليات العالم نحو المجتمع في المملكة المتحدة وفي البلدان الأخرى

المتحف العلمي

تخدم المتاحف العلمية الجمهور بجميع فئاته، العالم والعامل والهاوي، وفي السنوات الأخيرة جعلت العديد من المتاحف التعليم هدفها الرئيسي، كما وفرت التجارب والخبرات المباشرة التي ساعدت على اجتذاب أعداد هائلة من الزوار، كما لجأت متاحف جديدة إلى إدماج العلوم والتقنية والفنون والتاريخ في أسلوب يواكب العملية التعليمية التي تتم في الفصل الدراسي، ويتفق معها في العديد من المجالات.

وقد لجأت بعض متاحف العلوم إلى إدخال أنشطة تدريبية للمعلمين، والعديد من البرامج والهوايات العلمية التي تقدم في الفترات المسائية وفي عطلات نهاية الأسبوع.

وتوصي لجنة التعليم قبل المرحلة الجامعية في الرياضيات والعلوم والتقنية (المجلس القومي للعلوم بالولايات المتحدة الأمريكية) لتطوير المتاحف بالآتي:

- يجب أن ينظر إلى متاحف العلوم باعتبارها مركزا للاهتمام العام لمظاهر التعليم غير الرسمي في العلوم والتقنية، ويجب على متاحف العلوم - كلما أمكنها ذلك- أن توفر مجالات منسقة من الأنشطة لمختلف الهوايات العلمية، وأن تعد برامج لتدريب المعلمين، وأخرى مسائية تعرض على الأطفال وعلى أولياء الأمور، كما يجب أن تتيح كل الفرص لتوفير التجارب والخبرات المباشرة التي تكمل تلك الخلفية التي توفرها الوسائل الأخرى كالقراءات الخاصة وأجهزة التلفاز

- يجب على الحكومة الفدرالية أن توفر دعما إضافيا لما تقدمه المتاحف من أنشطة تعليمية في الرياضيات والعلوم والتقنية بالقدر الذي يتيح مجالا متسعا وثريا لتلك الخيارات العلمية

- يجب على الجماعات التجارية والصناعية والمحلية أن تتعاون مع المتاحف بهدف تقرير ما تقدمه من أنشطة والتعريف بها جماهيريا

- يتعين على المؤسسات الأخرى، مثل المكتبات العامة ومنظمات الشباب وجماعات الكشافة للفتية والفتيات والجماعات المماثلة المهتمة بأمور العلم والتقنية أن تعمل جنبا إلى جنب مع المتاحف والمدارس لإثراء المناخ التعليمي لذلك التعليم غير الرسمي

- يجب على القطاعات التجارية والصناعية الخاصة والأجهزة الحكومية والعسكرية أن تعد البرامج، وتتيح الفرص التي يتعرف الأطفال من خلالها على مفاهيم العلم والتقنية، خاصة تلك التي تنصب على حركة الكواكب والأجرام السماوية

وقد توجه المتاحف برامجها للأطفال الصغار، فمثلا يقوم متحف بوسطن للعلوم بعرض برامج منظمة على ثلاثة مستويات المستوى الأول لأطفال تتراوح أعمارهم بين الرابعة والتاسعة وتقتصر هذه على ١٥٠ طفلا يسجلون سلفا، ويرفقهم في كل جلسة شخص راشد، والفكرة من وراء هذا هي الاتصال

بالأطفال الذين لديهم إدراك خاص ببيئتهم، وحب استطلاع نحوها، وتعريف هؤلاء على عالم العلم الواسع من خلال مغامرات في التاريخ الطبيعي والفلك والميكانيكا السهلة، واقتنع المتحف من تجاربه السابقة بأن العقول الخصبة المتطلعة تفتش حتى في هذا السن الغض عن إجابات عن أسئلتها ماذا؟ ولماذا؟ الخاصة ببيئتهم.

ويتناول المستوى الثاني في متحف بوسطن (برنامج المكتشفين في العلم)، وهم فئة تتراوح أعمارهم بين العاشرة والسادسة عشرة، ويجب أن يزكي المعلمون الطلاب الصالحين لهذا البرنامج، وتستخدم فيه أدوات تعليمية جديدة، وشروح وتجارب ومحاضرات تغطي قطاعا واسعا من موضوعات العلم. ويرعى المستوى الثالث (تخوم العلم)، ويسعى إلى الاستفادة من التركيز العالي وغير العادي لمشاهير العلماء في المنطقة بجعلهم يقدمون مكتشفاتهم ويبحثونها مع أحسن العقول الشابة في المنطقة.

ويمكن القول إنه لا يكاد يوجد مكان آخر غير المتحف يستطيع أن يجتذب الناس، ولا سيما الصغار منهم على شرط أن يكون جذابا وزاهيا، ويراجع معروضاته وأسلوب عرضها بحيث يجتذب الشباب.

معارض العلوم

بدأت معارض العلوم في الولايات المتحدة الأمريكية تحت رعاية (نوادي العلوم) وقد تطورت الآن لتصبح أسلوبا مألوفا في كثير من أجزاء العالم تحت الاسم نفسه، أو عرفت بأسماء أخرى في بلدان أخرى، وإن كانت أحداثها مشابهة لهذه المعارض

وأبسط المعارض في الولايات المتحدة الأمريكية هو ما تعرض فيه المشروعات العلمية التي تقام في المدرسة نفسها وهي كثيرة جدا، ويعرض المعرض المدرسي جميع التجارب التي يقوم بها الطلاب في الصف، أو في أنشطة نادي العلوم اللامنهجية، ومن المعارض المدرسية هذه تتكون معارض المدينة أو المنطقة أو الإقليم التي قد تحتوي على عدة مئات من العروض التي يشاهدها الناس الذين يزورون المعرض.

ويكافأ العارضون في هذه المعارض بما يشعرون من حفز لهم حيثما تعرض أعمالهم وبما يتلقون من شهادات تقدير تبين الأثر الذي تركه عملهم في نفوس القضاة، وتتراوح الجوائز الأخرى بين جوائز رمزية إلى جوائز مادية، وأحيانا يعطى البعض منحا دراسية

منظمات حماية البيئة

قامت في كثير من الأقطار الأوروبية، ومنذ عشرات السنين منظمات وفرق من الشباب عملها الرئيسي هو تشجيع دراسة البيئة والمحافظة عليها، ومنذ عام ١٩٥٠م تقوم هذه الفرق بتنظيم تجمعات دولية

ودورات دراسية وقد تكون في أغسطس/ آب / ١٩٥٦م في سالزبيرج في النمسا اتحاد الشباب الدولي لدراسة البيئة والمحافظة عليها

وقد تضمنت وثيقة إعلان قيام الاتحاد أهدافه وفيها يسعى هذا الاتحاد إلى تشجيع الشباب في كافة أرجاء العالم على زيادة معرفتهم بالطبيعة وفهمها، وتذوقها، ونشر مبادىء وأساليب حماية الطبيعة القائمة، كما ينوي الاتحاد أن يساعد في تحقيق غرض الاتحاد الدولي لصيانة الطبيعة والثروات الطبيعية

المخيمات

تقام الآن معسكرات أو مخيمات للعلوم في عدد من الأقطار. وتقام مخيمات الشباب العلمي في خيام دائمة ويعتقد أنه من المهم من حيث القيمة التربوية للمجتمع أن يظهر أن أرقى مستويات الأداء العلمي ممكنة في ظروف بسيطة نوعا ما، في الحياة العملية وإن نبين ما هو ضروري للوصول إلى هذه المستويات، ولكن هذا يتطلب شيئا كثيرا من التخطيط.

ويتركز العمل في المخيمات على البيئة، فتدرس جيولوجية المكان ونباتاته والحشرات الموجودة وغيره من الأنشطة ليشمل الأحياء البحرية والحفريات والأتربة وتلوث البيئة وأثار الفضلات التي تلقيها المصانع والأنظمة الزراعية، وأثر التوسع في الزراعة والإنتاج الحيواني وكيفية تسويق المنتجات إلخ

وسائل الإعلام

يعد توفير المعلومات الأساسية الحديثة عن العلم والتقدم العلمي والتقني واحدا من أكبر التحديات الإعلامية للسنوات الأخيرة من القرن العشرين، ومع ذلك فهو تحد يمكن مقابلته، ففي العقدين الماضيين حولت البلدان النامية والمتقدمة جل طاقتها لتعزيز سبل مقابلته، ففي العقدين الماضيين حولت البلدان النامية والمتقدمة جل طاقتها لتعزيز سبل الاتصال بمواطنيها

وتقوم معظم الدول بحملة من أجل التوعية العلمية ولكن هذه الحملة في الدول النامية مازالت تركز على بعض الفروع التي تتصل - بطريقة أو أخرى - بالعلم كالتوعية الصحية، أو الإرشاد الزراعي، ولكنها أيضا تتناول التحدي لنشر المعرفة العلمية ووضعها في متناول الجميع لتصبح جزءا من الثقافة العامة، إلا أنها تعتمد في معظم الأحيان على المادة المستوردة المصنعة في البلاد الأجنبية

ويتطلب هذا التحدي لنشر المعرفة العلمية قيام تعاون إعلامي يضم كافة قطاعات المجتمع، فيشمل العلميين في المجتمعات المحلية والمتطوعين والصحفيين والمذيعين والمحررين ومحترفي الإعلام الآخرين إلى جانب المدربين والمعلمين ورؤساء الجمعيات العلمية والموظفين المتخصصين في علوم الدين وقادة المجتمعات المحلية والفنانين والفرق الترفيهية والرياضية والناشرين وخبراء الإعلان ورؤساء الهيئات

النسائية والشبابية، وموظفي التنمية الاجتماعية، وجميع مسئولي الإدارات الحكومية والمحلية والوطنية ورؤساء الدول والحكومات والقادة السياسيين.

ولا يعرف هذا التعاون حدودا يقف عندها، سواء أكانت هذه الحدود مهنية أو سياسية، دينية أو قومية، لأن هدفه الذي يسعى لتحقيقه هو تعبئة الجميع من أجل العلم بهدف تحقيق مبدأ «العلم للجميع».

ولوسائل الإعلام، وعلى الأخص الإذاعة والتلفاز تأثير كبير فهما يستطيعان التقاط البرامج العلمية وبثها لخلق وعي جماهيري بالقضايا العلمية ولترويج المعارف والممارسات العلمية الحديثة وتعميمها

الإذاعة

يجتذب الراديو جمهور أكبر من أية وسيلة أخرى من وسائل الإعلام، ففي العشرين سنة الماضية ازداد عدد أجهزة الراديو في دول العالم النامي ستة أضعاف ليصل إلى ٦٠٠ مليون جهاز فالراديو رخيص الثمن وسهل الوصول إلى الجماهير غير المتعلمة، وتستطيع الرسائل المذاعة بالراديو الوصول إلى ملايين المستمعين في وقت واحد، ويمكن أن تعاد إذاعتها مرارا بتكاليف قليلة، كما أن الرسائل المذاعة بالراديو أكثر مرونة من لغة التلفاز ووسائل الاتصال المطبوعة

ويعتبر المذياع وسيلة اتصال في اتجاه واحد، شأنه في ذلك شأن التلفاز والصحف وعلى أية حال، يمكن التغلب على المشكلة جزئيا بتنظيم لقاءات منتظمة لمجموعات من الناس للاستماع إلى برامج الإذاعة بمساعدة خبير مدرب لإدارة المناقشة وإثرائها

وتدير كثير من المؤسسات التطوعية في أمريكا اللاتينية محطات إذاعية للأغراض التعليمية، ففي كولومبيا منظمة خاصة معروفة باسم العمل من أجل التثقيف الشعبي، أنشأتها وتدعمها الكنيسة الكاثوليكية، وهي تدير برنامجا إذاعيا للبالغين في المناطق الريفية

التلفاز

يقارب عدد أجهزة التلفاز المتوافرة في دول العالم النامي الآن ٢٠٠ مليون جهاز. وهو عشرة أضعاف العدد الذي كان متوافر قبل عقدين من الزمن. ويعد التلفاز أقوى وسيلة اتصال بين كافة وسائل الإعلام والاتصال، فالتلفاز يجمع بين الصورة والصوت، ويستطيع أن يوصل الرسائل الموجهة بطريقة مؤثرة يستحيل على الراديو والمواد الإعلامية المقروءة أن توصلها بالدرجة نفسها من الفاعلية

وفي معظم الدول الفقيرة يمتلك أقل من ٥٪ من عدد العائلات جهاز تلفاز، بينما يصل التلفاز في معظم الدول العربية بالمقارنة إلى نحو ٨٠٪ من المنازل، ومن ثم فهو وسيلة متزايدة الفعالية لتنمية المهارات والمعلومات العلمية.

وفي بريطانيا على سبيل المثال توسع إنتاج التلفاز في البرامج العلمية، وتوجد وحدة للتاريخ الطبيعي تعد الأفلام الوثائقية عن الحياة الفطرية والبيئة، ووحدة للتلفاز التعليمي، وقسم للتعليم المستمر والجامعة المفتوحة التي تبث مواد تعليمية لهؤلاء الذين يدرسون جزءا من المادة لنيل درجة من المنازل، وهناك قسم للأخبار العلمية يوجد به مراسل متخصص، كما أن شركات التلفاز التجارية تنتج بعض المسلسلات كما تعالج العلوم في برامجها الإخبارية. ويذيع التلفاز البريطاني «عالم الغد» منذ حوالي ٢٣ عاما وهو أكبر برنامج علمي تقني يشاهده الناس على شاشة التلفاز، ويستغرق عرضه نصف ساعة ويهدف إلى النظر إلى الأجوبة المختلفة للتقنية، والطب، والتقدم العلمي والبيئي، وتسعى البرامج إلى أن تكون إعلامية ومرحة أكثر منها إعلانية.

وفي كثير من البلاد النامية يقدم التلفاز برامج حول الصحة العامة والطب، ففي نيجيريا على سبيل المثال تتخلل المسلسلات الفكاهية ونشرات الأخبار التلفازية رسائل منتظمة عن صحة الأطفال بما في ذلك الرضاعة الطبيعية ومعالجة الجفاف عن طريق الفم ومباعدة الولادات والتحصين

أما في البرازيل، انتجت شبكة التلفاز البرازيلية العالمية «غلوبوا» وهي أكبر الشبكات في البلاد برنامجا تلفازيا مطولا تحت عنوان «الطفل والأمل»، خلال الأسبوع الوطني السنوي للأطفال، وتتضمن حلقاته برامج إخبارية وعروض وتمثيليات مسلسلة وبرامج موسيقية حول بقاء الأطفال وتنميتهم يشاهده ما يقدر بنحو ٨٣ مليون نسمة

الكلمة المطبوعة

يصدر ما يقرب من ٤٠٠٠ صحيفة في دول العالم النامي في الوقت الحاضر، وهذا العدد يعادل نصف ما يصدر من صحف العالم بأسره، وجرت العادة على أن تحتوي الصحف على أقسام متخصصة لموضوعات مختلفة تظهر بانتظام في صفحات بعينها، ومن بين هذه الموضوعات: السياسة العالمية، والسياسة الداخلية، والأخبار المحلية، واليوم تتجه بعض الصحف لتخصيص بعض صفحاتها للعلم، كما صدرت مجلات متخصصة في نشر العلوم المبسطة من أجل نشر الثقافة العلمية.

وتعمل الصحف والمجلات على إبراز النشاط العلمي في المجتمع، فهي تعلن عن تكوين الأندية العلمية، وتحاول أن تربط بينها وبين المؤسسات الأخرى، وتنشر عن برامجها وأنشطتها، وتعلن عن المسابقات العامة في مجال العلوم والتقنية وتحث الشباب على الاشتراك فيها، كما تقوم الصحافة بتشجيع المشاركة في الأنشطة العلمية وتساندها، وتعلن عن أسماء المتفوقين والمخترعين في الأنشطة العلمية.

الكتب

تعد الكتب مصدرا للمعلومات أكثر ديمومة من الإذاعة والتلفاز، لذا يمكن استخدامها بسهولة أكبر لأغراض التدريب، كما يمكن استخدامها كمراجع، وتعتبر الكتب السهلة والمبسطة وسيلة فعالة لإيصال المعلومات العلمية إلى الناس العاديين الذين يتمتعون بقدر محدود من المهارات التعليمية، ومنذ عام ١٩٨٠م طبعت في نيكارجوا أكثر من ثلاثة ملايين نسخة من الكتب المرحة المسلية، تتناول موضوعات كالتغذية والنظافة الشخصية وأمراض الأطفال والرضاعة الطبيعية والتطعيم ومصادر المياه وصحة البيئة.

وسائل الإعلام الثانوية

تعد وسائل الإعلام التي ذكرت حتى الآن أقنية اتصال باتجاه واحد، ومن ثم فهي لا توفر فرصة للفئة المستهدفة أو لمرسلي الرسالة للتفاعل، لكن بالإمكان زيادة فعالية هذه الوسائل بالاتصال المباشر بين الأفراد ضمن مجموعات صغيرة، ومدعمة من وسائل الإعلام الثانوية كالفيديو، والأفلام، والشرائح المصورة، والأشرطة الضوئية المسجلة، واللافتات، والصور الفوتوغرافية، والرسوم البيانية على القماش، والبيانات التوضيحية، أو عن طريق الفن الشعبي مثل . التمثيليات الفكاهية، وتمثيل الأدوار، ومسرح الدمى، والموسيقى، ورواية القصص.

التخطيط للنشاط خارج المدرسة [١١]

يجد المخططون للنشاط خارج المدرسة أنفسهم أمام اختيارات عدة، وعليه يجب أن يكونوا حريصين حتى لا يقعوا من دون وعي في أحبال النموذج المدرسي، وأولى الخطوات لوضع نظام التعليم غير الرسمي اختيار هيئة الإشراف على البرامج، وهناك اختيارات أخرى تتعلق بمتطلبات الالتحاق والشروط التي يجب أن تتوفر في أولئك الشباب الذين سيمارسون النشاط، ويوجه النشاط بوجه عام إلى الفئات التالية:

أ ـ طلاب المدارس النظامية الذين يحتاجون إلى أنشطة خارج المدرسة ترمي إلى إثراء واستكمال المناهج المدرسية لتعليم العلوم.

ب ـ الشباب والكبار خارج المدرسة (الذين انقطعوا عن الدراسة بالمدارس مبكرا، والأميون وقوة العمل العامة) الذين يحتاجون إلى أنشطة تستهدف تكوين المعارف العلمية الأساسية، وخلق الاهتمام، وإيجاد مناخ من الفكر العلمي المناسب.

ج ـ الشباب والطلاب (المتعلمون) الذين ينبغي أن يمارسوا الأنشطة الخارجية عن المدرسة كجزء من التربية المستديمة التي تستهدف إيضاح الظروف الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية المتغيرة، والتحولات السريعة في تطبيقات الأفكار والتطورات العلمية والتقنية وفي مدى ملاءمتها.

وأما من جهة الإشراف على النشاط ففي بعض الحالات تتولى هيئة حكومية (رعاية الشباب، وزارة الثقافة، وزارة المعارف...إلخ) الأنشطة خارج المدرسة، وفي حالات أخرى، قد ينشأ النشاط بفضل مبادرة تصدر عن جموع المواطنين أنفسهم، بيد أن إعداد الأنشطة وتنفيذها ينطوي في جميع الحالات على دراسة عدد من العوامل بدقة، وتختلف هذه العوامل حسب طبيعة المشروع، وتتلخص فيما يأتي : التمويل، النقل، مشاركة المجتمع المحلي، التنسيق والاتصال مع المنظمات الأخرى، إدارة المشروع وتنسيقه الشامل، استخدام وسائل الإعلام وإشراكها، الدعاية والعلاقات العامة، الاتصال بالمدارس والسلطات التعليمية المحلية، مشاركة الأسر، مشاركة الشركات الصناعية والتجارية، المسئولية العامة (التأمين)، الحصول على المعدات والمواد، توفير مقر للمشروع أو النشاط.

النظام البنائي

يثير هذا البعد الكثير من الأسئلة حول النظام الداخلي للبرامج وعلاقته بالمؤسسات العامة، وتتطلب أولى خطوات البناء إيجاد العلاقة مع وزارة المعارف أو أية وزارة أخرى، ويكتنف هذا الاختيار مضامين التمويل ومدى التخطيط للبرنامج، ويجب أن تكون العلاقات بين الأطراف المختلفة مرنة بحيث تعمل البرامج خارج نطاق الإدارة الرسمية.

وفي بعض الأحيان ترتبط هذه البرامج بجهات تطوعية، وتعد بعض البرامج، وتشرف عليها المجتمعات الصغيرة

ويجب ألا يصرف المخططون النظر عن إيجاد سبل الاتصال بين منسقي برامج التعليم اللامدرسي والمؤسسات الأخرى سواء أكانت عسكرية أو صناعية، تجارية أو زراعية، ويفيد ذلك كثيرا في إثراء البرامج، والاستفادة من معدات وأجهزة الجهات الأخرى التي يصعب شراؤها، كما يمكن أن تهب هذه الجهات الأجهزة القديمة التي لا تستعمل أو التي أصبحت تقليدية تعداها الزمن ويفاد من هذه الأجهزة في برامج تدريب الممارسين للأنشطة اللامدرسية.

اختيار المشرفين على النشاط

تعد قضية اختيار المشرفين قضية لها حجمها، وخاصة من ناحية التكاليف، فهي تتعلق بالمرتبات والمكافآت، ونلاحظ أن نظام المكافآت يجب أن يختلف تماما عن نظام المكافآت والمرتبات في الأجهزة الرسمية للدولة، وفي بعض الأحيان نجد أناسا متطوعين للمهنة، ولكن في كثير من الأحيان لا نجد هؤلاء، وتبقى المؤسسة في حاجة إلى تعيين بعض الكوادر، والذين يختارون هنا يجب ألا يكونوا مدرسين أو مدربين عاديين، بل يجب أن يكونوا على مستوى رفيع ومبدعين، ولا نستطيع أن نستوظف أكفأ من في السوق ما لم تكن المكافآت التي تدفع لهم مجزية، هذا إذا وجد هؤلاء الأكفاء في سوق العمالة، وإذا لم

يوجد المهنيون المناسبون لشغل هذه الوظائف الجديدة في المجتمع فليس هناك بديل من إقناع المسئولين بجلب هؤلاء الأشخاص من أي مكان وهم:

مبرمجون للحاسب الآلي، فنيون للوسائل السمعية والبصرية، أخصائيون في البيئة، وفي الإلكترونيات، وفي إصلاح السيارات وفي أعمال الصيانة وفي الفلك والكيمياء والأحياء والفيزياء.

وانه من المفضل ألا يكون هؤلاء الأفراد الذين نقصدهم من المعلمين، بل من المجتمع على اتساعه: (مهندسون وتقنيون) شريطة أن يكونوا فنيين مبدعين، ويجب الاعتقاد في أن المصادر غير التقليدية هي المصادر الوحيدة المفيدة للتعليم غير المدرسي.

التمويل

لا أحد ينكر أن تكلفة واحد من نوادي العلوم كبيرة ولا يمكن حسابها بالحسابات التقليدية لبناء مدرسة وتجهيزها، ولهذا فإن نظرة المخطط لإنشاء ناد علمي تعتمد أولا وأخيرا على مدى توقعاته من إنشاء النادي، وما الفائدة المرجوة من ورائه، وفي بعض الأحيان يتخذ قرار إنشاء ناد تحت ضغط ظروف معينة، ويصرف عليه الأموال الطائلة، وفي نهاية المطاف وحين تأتي ساعة تقويم النتائج يتبين أنه لم يعط شيئا يذكر، ويتضح أن عدم كفاءة النادي تسبب فيها العجز عن فهم طبيعته: أجهزته، نوعية المشرفين عليه، نوعية الشباب الذين يلتحقون به، علاقاته بالأجهزة الأخرى في الدولة إلخ.

ويجب أن تؤخذ هذه العوامل في الاعتبار، وينظر إليها بنظرة متأنية وعميقة حيث يمكن اختيار النوعية الأفضل من البشر والأجهزة، وعلى أساس من العلاقة الخاصة مع الجهات الأخرى حتى يمكن تخفيض النفقات والحصول على مردود جيد من الأموال الأقل التي صرفت.

الرقابة والتقويم

إن نجاح النشاط اللاصفي يحتاج إلى عملية ضبط للسلوك داخل النظام، والمهم أن نتوجه إلى إيجاد نظام آلي يتجدد من داخله باستمرار، وبقدر نجاح هذا النظام، يمكن للنشاط أن يعطي أفضل النتائج. والمسألة ليست سهلة فهي تحتاج إلى إدارة واعية ومتحمسة تسعى إلى البحث عن المواهب سواء بين المشرفين أو بين المشاركين في النشاط، كما يجب أن يكون لها الخبرة في تنظيم البرامج ووضع الخطط وتنفيذها ومتابعتها.

بعض البدايات الأولى للأنشطة والتنسيق [١٢]

كانت البداية لوضع الأساس التنظيمي الأنشطة خارج المدرسة في عام ١٩٦٠م حينما دعت الهيئة الوطنية البلجيكية للشباب إلى اجتماع عقد في لييج، وذلك بمبادرة من لجنة التعليم خارج المدرسة التابعة لمجلس أوروبا، وكان الهدف من الاجتماع هو البحث في إمكان إقامة منظمة أوروبية للأنشطة التي تمارس خارج المدرسة.

وفي أمريكا اللاتينية بدأ المعهد البرازيلي للتربية والعلم والثقافة في ساوباولو بالبرازيل في ١٩٥٢م في إجراء استقصاء عن النوادي العلمية القائمة، واضطلع فيما بعد برعاية المسابقة البرازيلية العلمية الأولى في ١٩٥٨م، والمعرض البرازيلي العلمي الأول في ١٩٦٠م.

وبحث أول مشروع لبرنامج التعاون الدولي، في حلقة تدارس نظمتها اليونسكوفي معهد الشباب في ميونيخ ببافاريا، في مايو/أيار ١٩٦٢م عندما أنشأت الشبيبة العلمية في بلجيكا (لجنة تنسيقية مؤقتة) مقرها بروكسل. وقد تميزت هذه الفترة المبكرة بالجهود التي بذلت لتحسين التنسيق بين المنظمات القائمة وتحسين الأنشطة المنفذة خارج المدرسة من حيث لكم.

لجنة التنسيق الدولية

أنشئت لجنة التنسيق الدولية لنشر الوعي العلمي وتنمية النشاط العلمي خارج المدرسة رسميا في جمعية عقدت في ستراسبورج بفرنسا، ومنحتها اليونسكو وضعا استشاريا في مايو ١٩٦٧م، وقد عقد المؤتمر الدولي الأول للجنة التنسيق الدولية في مونتريال بكندا في أغسطس ١٩٦٧م، وأقر نظامها الأساسي رسميا في اجتماع عقد في نوفمبر ١٩٦٧م في تونس.

وكان إنشاء لجنة التنسيق الدولية حافزا إلى كثير من الأنشطة في مناطق كثيرة من العالم، ففي أمريكا اللاتينية على سبيل المثال، نظم المعهد البرازيلي للتربية والعلم والثقافة أول حلقة للتدارس في أمريكا اللاتينية بشأن البرامج العلمية خارج المدرسة، وقد عقدت في ساوباولو بالبرازيل في ١٩٦٨، وشهد عام ١٩٦٩م أول حلقة للتدارس حول تبسيط العلوم، وعقدت في البرازيل أيضا، وقد اشتركت اليونسكو في رعاية هاتين الحلقتين.

وأنشئت للجنة التنسيق الدولية سكرتارية إقليمية في ساوباولو بالنسبة لأمريكا الجنوبية، وفي كلكتا بالهند بالنسبة لآسيا، وفي تونس بالنسبة للدولة العربية، وفي مانيلا بالفلبين بالنسبة لجنوب شرق آسيا، وتواصل الحكومة البلجيكية تقديم المساعدة إلى السكرتارية الصغيرة للجنة التنسيق الدولية في بلجيكا، على حين تواصل اليونسكو ومجلس أوروبا تقديم المساندة المهنية والمالية إلى مشروعات لجنة التنسيق الدولية ومطبوعاتها وأنشطتها الميدانية.

وفي هذه الأثناء، ارتفع عدد الرابطات الوطنية المنتسبة إلى لجنة التنسيق الدولية والمعنية بتعليم العلم خارج المدرسة من أربع عشرة في ١٩٦٨م إلى ثمان وعشرين في ١٩٧٢م، ويوجد الآن مايزيد على مئة عضو في لجنة التنسيق الدولية أو مراسل لها في جميع أنحاء العالم.

وتصدر النشرة الإعلامية للجنة التنسيق الدولية بالاسبانية والانجليزية والفرنسية، وقد صدرت في صورة مطبوعة للمرة الأولى في عام ١٩٧٠م بعد أن كانت تصدر كنشرة إخبارية مستنسخة بالاستنسل من ١٩٦٨م إلى ١٩٧٠م. وحتى عام ١٩٨٥م كان قد نشر منها أربعة وعشرون عددا، وتنشر لجنة التنسيق الدولية الجدول الزمني للأنشطة العلمية والتقنية الدولية للشباب، كما تنشر من آن لآخر كتيبات عن موضوعات محددة، وفي عام ١٩٦٩م أعدت لجنة التنسيق الدولية بموجب عقد مع اليونسكو كتابا عن الأنشطة العلمية خارج المدرسة من أجل الشباب.

قد يفهم القارىء مما قلناه أننا نعطي للتعليم خارج المدرسة قدرا كبيرا يبدو وكأنه يلغي دور المدرسة في تنمية الثقافة العلمية، ولكن الاتجاهات الحديثة في تدريس العلوم تشير إلى حتمية الدور الذي تقوم به المدرسة في تنمية الثقافة العلمية، وهي في سبيل ذلك تدعو إلى إعداد معلمي العلوم إعدادا جيدا يجعلهم على بينة من طبيعة العلوم متفهمين لطبيعة التقدم التقني الحالي الذي يؤثر في مجتمعاتنا كل يوم، ويكسبهم الخبرة في تنمية اتجاهات الطلبة الايجابية تجاه العلوم، وفي وضع الطلبة في مواقف تعوّدهم الحكم على القيم ذات العلاقة بالقضايا الاجتماعية التي تلعب فيها العلوم والتقنية دورا هاما، وأخيرا فإن المعلمين الأكفاء هم أولئك الذين يمنحون طلبتهم الفرص لدراسة التفاعلات بين العلم والتقنية والمجتمع.

إن تنمية المفاهيم العلمية لدى الطلبة ليست مهمة سهلة، ويحتاج تحقيق هذا الهدف لتوضيح طبيعة العلوم والمشروع العلمي، وينطوي ذلك تحت عملية فهم العلم طريقة للمعرفة كما هو جسم لها، وينشأ جسم المعرفة من التمسك بمجموعة من المبادىء والقيم، وهي قد لا تكون واضحة دائما أمام المعلمين.

ولا يتوقع أحد أن يفهم الطلبة القوانين والمفاهيم العلمية والمبادىء والنظريات قبل أن يفهموا أولا كيفية اشتقاقها، كما أنه لا يمكن أن يتوقع أن يكون لدى الطلبة صورة واضحة للعلاقة بين العلوم والتقنية والمجتمع دون أن يفهموا المشروع العلمي فهما كاملا، ومن البداية تفشل أية محاولة لبث الثقافة العلمية إذا لم ينجح معلمو العلوم في تنمية هذا الفهم لدى طلبتهم.

وأخيرا نستطيع أن نقول إن تنمية الثقافة العلمية تحتاج إلى نظام تربوي متكامل لا يقتصر فقط على إنشاء مدرسة نظامية، بل ان المدرسة جزء صغير في شبكة أكبر للأنشطة التربوية، تبدأ في البيت، وتتشابك معه أجهزة الإعلام، والمؤسسات العلمية، ومواقع العمل، والجمعيات والروابط والنوادي والمتاحف والمعسكرات.. إلخ. هذه الشبكة الكبيرة هي المسئولة عن تنشئة جيل من المواطنين الواعين علميا، والذين يستطيعون أن يفهموا التغيرات الجذرية التي أساسها التقدم العلمي والتقني في عصرنا هذا.

المراجع

(١) العلم في التاريخ، ج د برنال، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (١٩٨٢)

(٢) Snow, C.P., The Two Cultures and a Second Look, The New American Library, New York, (1963), P.90.

(٣) Mead, M., the Future as the Basis For Established as a Shared Culture, Daedalus 94, (Winter 1969), P.136

(٤) Corbellier, P.L., Education in Science Prequisite for National Survival, Daedalus No 88 (1959) P. 173-79

(٥) Olorundare, S A., Scientific Literacy in Nigeria, The Role of Science Education Programmes, Science Education, Vol. 10, (1988) p. 151-58

(٦) تعليم المواطن الأمريكي من أجل المستقبل (مقتضيات القرن الحادي والعشرين)، ترجمة مكتب التربية العربي لدول الخليج (١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م)

(٧) Rapport and Activite, (MIDIST), Ministre de la Recherche et Tecnologie Paris (1983-84)

(٨) Out Of School Education in Asia and the pacific, Bulletin of the Unesco Regional Office for Education IN Asia and the Pacific (December 1982)

(٩) Science for all Americans, (Project 2061), AAAS, (1989)

(١٠) International Congress on Science and Technological Education and National Development, Final Rapport, Paris, UNESCO (1984)

(١١) د عبد الحكيم بدران، تشجيع البحث العلمي في التعليم العام والجامعي بدول الخليج، المكتب العربي للتربية لدول الخليج (١٩٩٠م)

(١٢) مرجع اليونسكو لتدريس العلوم والتقنية خارج المدرسة، اليونسكو (١٩٨٦م)

أهمية التنشيط الثقافي والاجتماعي في تأطير الأطفال والشباب

د. محمد عباس نور الدين *

يقصد بالتنشيط Animation عادة تلك الأنشطة الثقافية والاجتماعية والترويحية والرياضية... المختلفة التي يمارسها الإنسان بكيفية حرة وتطوعية، خارج أوقات العمل المعتادة، مع جماعة معينة من أمثاله، وبتوجيه من شخص (يكون في الغالب متخصصا بالتنشيط) يشرف على هذه الأنشطة، ويسهر على تنفيذها قصد تحقيق أهداف تربوية واجتماعية وأخلاقية وترويحية... إلخ. والمنشط الذي نتحدث عنه في هذه الدراسة هو المنشط المحترف الذي يتم إعداده لممارسة مهنة التنشيط بناء على برنامج خاص يرمي إلى تطوير معلوماته المتعلقة بطبيعة السلوك الإنساني، وإكسابه مهارات تقنية وعملية تتيح له التعامل مع جماعة التنشيط المستهدفة.

---

* قسم علم الاجتماع - جامعة محمد الخامس - المغرب

وانطلاقا من هذا المفهوم فإن التنشيط ظاهرة أفرزتها المجتمعات الصناعية، حيث إن الفرد يحتاج إلى ممارسة أنشطة وهوايات تشعره بالمتعة والانشراح وتخرجه من جو الملل والتعب الذي يطبع العمل بصفة عامة. وبالنظر لكون مجتمعاتنا العربية تزداد تعقيدا نتيجة عوامل متداخلة، أبرزها ارتفاع نسبة التحضر، وطموحات الأفراد ورغباتهم، بالإضافة إلى رياح التغيير التي تعرفها المنطقة العربية، لاسيما فيما يخص حقوق الإنسان والممارسة الديمقراطية... إلى غير ذلك من العوامل التي تؤكد أهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه المنشط في إثارة المبادرات الفردية، وفي تعزيز التواصل بين مختلف الشرائح الاجتماعية المتواجدة داخل المجتمع، مما سيساعد على تدعيم الحوار والتفاهم بين مختلف فئات المجتمع، وبالتالي توفير مناخ يشعر فيه المواطن بالاطمئنان والأمن والاستقرار.

ولكون عملية التنشيط تمس اللحظات الحميمية من حياة الأفراد، بالنظر لطبيعة الأنشطة التي يمارسونها بحرية وتلقائية، والتي يشبعون من خلالها رغباتهم وميولهم، فإن الأمر يتطلب إعداد المنشط إعدادا خاصا يستند إلى المعطيات العلمية لا سيما في مجال العلوم الإنسانية. ولا يمكن الاعتماد الكلي على التطوع وحسن النية، إذ لابد من إسناد عملية التنشيط إلى أشخاص موهوبين للقيام بهذه المهمة، على أن يكونوا قد تلقوا إعداداً مناسبا من طرف اختصاصيين في هذا المجال.

كل هذه العوامل دفعت عددا من الدول العربية إلى الأخذ بأسلوب التنشيط كوسيلة تربوية وثقافية واجتماعية لتعزيز اندماج الأطفال والشباب في المجتمع، وشعورهم بالانتماء، وتدعيم تمسكهم بالقيم الأخلاقية والاجتماعية السائدة في هذا المجتمع. إلا أن تمثل أسلوب التنشيط بشكل علمي مازال يواجه في مجتمعاتنا العربية بعدد من الصعوبات.

وفي هذه الدراسة سنحاول تسليط الضوء على العملية التنشيطية بمختلف مكوناتها، وماتكتسبه من أهمية في التأطير الثقافي والاجتماعي والتربوي للأطفال والشباب، والصعوبات التي تعترض تطبيقها بشكل سليم في مجتمعاتنا. وسنحاول تناول هذه النقاط من خلال خمسة مباحث هي :

المبحث الأول : شخصية المنشط وأسلوبه في التنشيط.

المبحث الثاني : حاجيات جماعة التنشيط.

المبحث الثالث : الوظائف الاجتماعية والثقافية للتنشيط.

المبحث الرابع : الصعوبات التي تواجه عملية التنشيط.

المبحث الخامس : التنشيط كعملية تواصلية.

خاتمة : التنشيط بين ثقافة النخبة، والثقافة الشعبية، والثقافة الجماهيرية.

المبحث الأول : شخصية المنشط وأسلوبه في التنشيط

إن نجاح عملية التنشيط رهين بتوفر شرطين أساسيين : الأول يتعلق بشخصية المنشط والصفات الإنسانية والمهنية الواجب توفرها فيه، والثاني يتعلق بالأسلوب الذي يتعامل فيه مع جماعة التنشيط.

أولا- الصفات الواجب توفرها في المنشط

أ- إذا كان على المنشط أن يتعرف على الجماعة التي يتعامل معها، ويكوِّن صورة موضوعية عن حاجيات أفرادها وميولهم وطبيعة سلوكهم ..، فإن عليه أيضاً وبالدرجة الأولى أن تكون لديه صورة واقعية عن شخصيته من حيث إمكانياتها وردود أفعالها وميولها... وهذا يتطلب منه أن يقوم بعملية «استبطان» Introspection لشخصيته قصد التعرف عليها بأقصى ما يمكن من الموضوعية كما لو كانت شخصية إنسان آخر. وفهم المنشط لذاته يجعله موضوعيا في مواقفه وقراراته، وقادرا على أن يعيد النظر في أفكاره وسلوكه بعيداً عن أي تعصب أو تطرُّف، ويميل إلى الحوار وإلى السلوك المرن والمتفهم.

ب- بالإضافة إلى الصفة السابقة، على المنشط أن يتقبل الآخرين كما هُمْ بمعزل عن اية أفكار مسبقة أو أحكام قبلية، خاصة وأنه مُطالب بالتعامل مع جماعات مكوَّنة من أفراد يختلفون في ميولهم وطباعهم وفي مستوياتهم الاجتماعية وقدراتهم العقلية...إلخ. وقبول الآخرين غير المشروط يفرض عليه أن يتعامل معهم من دون أي تمييز، وباحترام كل منهم باعتباره إنسانا تتمثل فيه الكرامة الإنسانية. فقد يطلب من المنشط أن يتعامل مع معطوبين أو شيوخ، قرويين...إلخ، وهذا يفرض عليه أن يتحلى بنزعة إنسانية واضحة تجعله مستعداً لتقديم خبرته ومساعدته لكل من يحتاج إليهما. لذا يجب أن يكون مستعداً للعيش مع الجماعة، وأن يتكيف مع عاداتها وتقاليدها وأسلوبها في الحياة... حيث يمارس مهمته كمنشط للجماعة دون أي تعالٍ عليها، أو ميل للتميّز عنها.

وهكذا فإن على المنشط أن يكون «موهوبا لممارسة التنشيط الذي هو في جوهره عطاء ذاتي

«Don de soi» يمارسه المنشط بتفان وقناعة ورغبة دون حساب للربح أو الخسارة.(١)

ج- كما على المنشط أن يكون مؤمناً بأسلوب الحوار والإقناع بعيداً عن أي نزعة سلطوية تنفّر منه أفراد الجماعة، وتحول دون نجاحه في عملية التنشيط. واعتماد أسلوب الحوار والنقاش مع الجماعة يخفف من احتمالات حدود توتر أو صراع بين أفرادها، ويمنحهم شعوراً بالثقة بالنفس وبالمسئولية، الأمر الذي يعتبر شرطاً ضرورياً لنجاح العملية التنشيطية. ويتيح له أسلوب الحوار أن يتعرف بدقة أكثر على رغبات أفراد الجماعة وحاجاتهم، وأن يصحح في الوقت المناسب الأخطاء التي يمكن أن تُرتكب خلال عملية التنشيط. كل ذلك من شأنه أن يعزز وحدة الجماعة وشعورها بالتضامن، وبالتالي يزيد من حظوظ نجاح عملية التنشيط.

د- علاوة على كل الصفات السابقة، يجب أن يتوفر المنشط على قدرة الإبداع والاكتشاف ليتمكن من صياغة الأنشطة المختلفة، ويحدد أهدافها ووسائل تنفيذها. وقد يضطر المنشط أن يمارس عملية التنشيط في ظروف غير ملائمة، لاسيما الظروف المادية، الشيء الذي يفرض عليه أن يكون قادراً على اقتراح أنشطة عملية تتناسب مع الإمكانيات المحدودة المتوفرة، ومع ظروف الجماعة التي يتعامل معها. ولكي يكون خيال المنشط جاهزاً لاقتراح الأنشطة المناسبة على المنشط أن ينمي هذا الخيال من خلال اطلاعه على التجارب التنشيطية التي تجرى في قطاعات وبلدان أخرى، ومن خلال تجديد معلوماته المتعلقة بالسلوك الإنساني بصفة عامة. ولن يتأتى للمنشط أن يكون حاضر البديهة ومسايراً للمعطيات الجديدة المتعلقة بعمله ما لم يكن يهوى المطالعة والقراءة.

هـ- إن القراءة والمطالعة ستعزز صفة أخرى يجب أن يتوفر عليها المنشط وهي أن يكون قادراً على التعبير الكتابي والشفوي عن أفكاره وآرائه حتى لا يجد صعوبة في تبليغها للآخرين بكل وضوح. إن قدرته على التعبير ستساعده على شرح مشروع العملية التنشيطية، والغاية منها وكيفية إنجازها...، كما ستساعده على إقناع الجماعة بجدوى هذه العملية، وبالتالي بضرورة مشاركة جميع أفراد الجماعة في إنجاحها. والقدرة التعبيرية تدعم عملية التواصل بين المنشط والجماعة، وبين المنشط ورؤسائه، كما تمكنه من تقييم العملية التنشيطية من خلال إعداد تقارير عنها، وتقديم عروض حولها...إلخ.

و- إن كل الصفات السابقة تكون عديمة الجدوى ما لم يتوفر المنشط على معرفة بتقنيات التنشيط، وهي تقنيات تتطور باستمرار، وتتطلب منه أن يتابع مستجداتها ليكون مسايراً لإيقاع العصر في هذا المجال.

ثانيا : المنشط في مواجهة جماعة التنشيط

أ- المشاركة والحوار شرطان للنجاح

مما لاشك فيه ان المنشط يعتبر هو المحرك الرئيسي للجماعة التي يتولى تنشيطها، فهو الذي يوجهها، ويسهر على تطبيق برنامجه التنشيطي بالشكل الذي حُدد مسبقاً، ويحرص على أن يكون تنفيذ هذا البرنامج يخدم الأهداف التي وضع من أجلها، كما أنه يتتبع برنامج التنشيط في جميع مراحل تنفيذه ليتأكد بنفسه من سلامة التنفيذ، وليراقب سلوك أفراد الجماعة ومدى تماسكها وانسجامها. وهذا الموقع يُعرّض المنشط إلى موقفين متعارضين يمكن أن يتخذهما بعض أفراد الجماعة منه.

الموقف الأول يتمثل في ارتباط بعض أفراد الجماعة به ارتباطاً قوياً يصل إلى درجة التعلق والتبعية، مما يجعلهم يعتبرونه هو مصدر جميع القرارات وهو المسئول الوحيد، ولايجب مخالفة تعليماته أو مناقشتها، ويبالغون في امتداح مايتميز به من خصائص ومؤهلات... إلخ.

أما الموقف الثاني فيتمثل في إبداء الحذر من المنشط وعدم الاعتراف بأهلية قيادته للجماعة، وانتقاد سلطته وأحياناً رفضها... كل ذلك يجعل مؤيدي هذا الموقف لا يشاركون مشاركة فعلية في الأنشطة التي يسيرها المنشط بل قد يعرقلون سير هذه الأنشطة.

والواقع أن هذين الموقفين يبالغان سواء بتقمص شخصيته أو برفضها، وعلى المنشط أن يتوقع صدور هذين الموقفين من الجماعة التي ينشطها، ويمكن له التخفيف منهما واستيعابهما بأن يشرك أفراد الجماعة في اتخاذ القرارات دون أن يتخلى عن دوره كقائد وموجه للجماعة، وبألاّ يقدم نفسه للجماعة كخبير لا يمكن نقده أو إبداء الرأي بشأن الأنشطة التي يسيِّرها متخذاً موقف التعالي على أفراد جماعته. وتؤكد التجربة أن المنشط كما أشرك أفراد جماعته في اتخاذ القرارات، كلما نجح في جعلهم يتعاونون معه في تنفيذ برنامجه التنشيطي، وكلما شعروا بأن هذا البرنامج يستجيب لرغباتهم وحاجاتهم، وهو شرط ضروري ليكلل تطبيق البرنامج بالنجاح.

ب- التعرف على «الخريطة الطوبوغرافية» للجماعة

وإذا كان أفراد الجماعة يختلفون في موقفهم من المنشط، إلا أنهم أيضاً يختلفون فيما بينهم من حيث شخصياتهم وطباعهم وميولهم ومدى مساهمتهم واستجابتهم لعملية التنشيط. فقد نجد

داخل الجماعة من يميل إلى زعامة الجماعة وتَحَمّل المسئوليات المتعلقة بها، ومن يميل إلى أن يلعب دور مهرج الجماعة بتصرفاته وتعليقاته الغريبة ونكاته، ومن يميل إلى المعارضة والرفض، فهو دائما يناقش ويبدي مخالفته لآراء الآخرين، ويميل إلى التشدد في مواقفه، وهناك من يميل إلى العزلة أو الخجل فلا رأي له وهو دائما يؤيد الرأي الشائع، وهناك من يميل الى اتخاذ مواقف مثالية تجعله في موقف الموجِّه للنصح والإرشاد...إلخ.

وهذا الاختلاف الطبيعي في شخصيات أفراد جماعة المنشط وطباعهم يفرض عليه التعرف على الاختلاف في الشخصيات والأمزجة، حيث تتكون لديه صورة دقيقة عنها هي أقرب إلى «الخريطة الطبوغرافية» بألوانها ومواقعها المختلفة، وتوفّر المنشط على مثل هذه الخريطة يجعله قادراً على فهم بعض التوترات والمشاكل التي قد تنشأ بين الحين والآخر بين أفراد جماعة التنشيط مما يساعده على إيجاد حل لها في الوقت المناسب دون أن تؤثر على عملية التنشيط ذاتها أو تعرقلها(٢).

جـ- الجماعات الفرعية داخل الجماعة. قد يُوَاجَه المنشط بوجود جماعة فرعية أو أكثر داخل الجماعة التي ينشطها خاصة عندما تكون كبيرة العدد، وغالباً ما يكون أفراد الجماعة الفرعية متماسكين فيما بينهم ومتقاربين من حيث أفكارهم ومواقفهم. وفي بعض الحالات قد تتحول الجماعة الفرعية إلى ما يشبه «الجناح» Clan وتدخل في منافسة مع أجنحة أخرى داخل الجماعة الأمر الذي يهدد وحدة وانسجام الجماعة الكبرى، وبالتالي يهدد نجاح العملية التنشيطية برمتها. وإدراك المنشط لمثل هذه المواقف يجعله واعياً لخطورتها فيعامل جميع أفراد الجماعة تعاملاً يتسم بالمساواة والعدل والاحترام المتبادل، ويشركهم في الحوار والنقاش واتخاذ القرارات المتعلقة بسير عملية التنشيط، ويحول دون عزلة أي فرد أو مجموعة من الأفراد بحيث يشارك الجميع في التنشيط في جو من التعاون والتآزر، وبذلك يتفادى المنشط حدوث أي نوع من الصراع أو الاصطدام بين أفراد جماعته.

د- مشاركة الجماعة في التقييم : إن إشراك الجماعة يجب أن يشمل أيضاً تقييم عملية التنشيط في مختلف مراحلها. فلكي يضمن المنشط تعاون الجماعة التي ينشطها عليه أن يشركهم من حين لآخر في تقييم ما أنجز لتفادي تكرار الأخطاء وتصحيحها في الوقت المناسب، ولتأكيد تبنيه للأسلوب الديمقراطي في تعامله مع أفراد الجماعة. ومن المعلوم أن الأسلوب السلطوي لن يساعد على توفير تعاون الجماعة في إنجاز العملية التنشيطية، وسيخلق تضارباً في المواقف يتعمق أكثر فأكثر في غياب الحوار والنقاش بين المنشط وأفراد الجماعة. إلا أن الأسلوب

الديمقراطي في تسيير الجماعة يجب ألاّ يتحول إلى ما يشبه الفوضى لتنازل المنشط عن دوره في قيادة الجماعة، إما لعدم قدرته على قيادة الجماعة، أو لعدم كفاءته المهنية والعلمية. فالأسلوب الأمثل هو إشراك الجماعة في اتخاذ القرارات المتعلقة بتسيير العملية التنشيطية وتحديد أهدافها، وفي تقييمها، على ألاّ يفلت زمام المبادرة من يد المنشط كقائد للجماعة وكمُسَيِّر للعملية التنشيطية برمتها. ولابد من الإشارة إلى أن عملية التقييم يجب أن تتم في جو مغلق دون حضور عناصر أجنبية عن الجماعة لتشجيع أفراد الجماعة على التعبير بحرية كاملة عن أفكارهم وآرائهم.

المبحث الثاني : حاجيات جماعة التنشيط

إن عمل المنشط يجب أن يستجيب لحاجيات جمهور معين، سواء كان هذا الجمهور يتكون من الأطفال أو المراهقين أو الشباب أو الراشدين... إلخ، لذا عليه أن يكون على بينة تامة من حاجيات الجمهور الذي يتعامل معه، وهي حاجيات أبرزتها معطيات عدد من العلوم الإنسانية لاسيما: علم النفس وعلم الاجتماع والتربية. وتتحدد حاجيات هذا الجمهور انطلاقاً من مستوى نمو أفراده من الناحية النفسية والعقلية والاجتماعية والبيولوجية... ومن طبيعة الوسط الذي يعيشون فيه، والذي يترك بصماته على سلوكهم وتفكيرهم ورغباتهم. وكلما كانت الأنشطة التي يقترحها المنشط على أفراد جمهوره مستجيبة لحاجياتهم النفسية والاجتماعية، كلما ساد الطرفين جو من الثقة المتبادلة، وكلما شعر الجمهور بالمتعة وأدرك الجدوى من الأنشطة التي يمارسها.

ولكي ينجح المنشط في مهامه لا يكفي أن يكون مطّلعاً على تقنيات التنشيط، ومتقنا لكيفية إنجازها فقط، وإنما أيضاً أن يكون متوفراً على صفات إنسانية وأخلاقية وثقافية... تتيح له أن يكون مقبولاً من طرف الجماعة التي ينشطها ويتعاطف معها ويحاورها في جو من الفرح والمتعة. بحيث يُمارَس التنشيط كما لو كان صادراً عن الجماعة نفسها، ويعكس رغباتها وحاجياتها.

الحاجات النفسية والاجتماعية لجماعات التنشيط

نقصد بجماعات التنشيط تلك الجماعات التي تطبق عليها برامج تنشيطية تستهدف تحقيق أهداف محددة في زمان ومكان معينين. وسنستعرض بإيجاز الحاجات النفسية والاجتماعية لجماعات التنشيط بدءاً من الطفولة حتى مرحلة الشباب، على اعتبار أن فئات الأطفال والشباب

التي تشملها هذه المراحل هي في الغالب أكثر الفئات التي تستهدفها عملية التنشيط، على الرغم من أن هذه العملية يمكن أن تشمل حتى الراشدين والمتقدمين في السن.

أ- أطفال ما قبل السابعة من العمر

من المعروف في مجال علم النفس أن طفل ما قبل السابعة من العمر تغلب على سلوكه نزعة التمركز حول الذات égocentrisme ، وهي نزعة تتميز بانشغال الطفل بذاته، وإشباع حاجياته النفسية والبيولوجية، لاسيما حاجته إلى الأمن والحب. لذا فإن الطفل في هذه المرحلة لا يبدي اهتماماً بممارسة أنشطة مشتركة مع غيره من الأطفال، وبالتالي لن يكون مجدياً أن نحاول دفع الطفل إلى الانخراط في أنشطة جماعية تتطلب التعاون مع أطفال آخرين. وعلى العكس من ذلك يمكن للطفل أن يقبل المشاركة في أنشطة جماعية، ولكن تأديتها تتم بكيفية فردية (رسم، ألعاب تنكرية، مشاهدة مسرح العرائس...). وفي هذه المرحلة يميل الأطفال إلى ألعاب التقليد (تقليد الأب، أو الأم، أو الطبيب، أو الممرضة، أو الحيوانات).

ب- الأطفال المتراوحة أعمارهم بين ٨ و ١٢ سنة

يتفق علماء النفس على أن ما يسمى بالحس الاجتماعي«Sens social»، الذي من أبرز مظاهره الميل إلى التعاون واللعب الجماعي...، يبدأ في الظهور لدى الطفل ابتداء من السادسة أو السابعة من العمر [٣] وفي هذه المرحلة يبدي الطفل ميلاً واضحاً نحو الأنشطة الجماعية التي يشارك فيها غيره من الأطفال، وتُمارس بشكل تعاوني يتبادل الأطفال أثناءها الأدوار والمواقع والخبرات. والحس الاجتماعي لدى الطفل يتجلى على الخصوص في رغبته بإقامة علاقات مع رفاقه تتحول سريعاً إلى صداقات متينة. ولا يجد المنشط صعوبات كبيرة في تعامله مع هذه الفئة من الأطفال بالنظر لميلهم العفوي إلى التعاون والمشاركة في أنشطة جماعية تُشعِرهم بالانتماء.

إن الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ١٢-١٣ سنة يشكلون جماعة انتقالية تفصل بين الطفولة والمراهقة التي تعتبر نقطة تحول كبيرة من الناحية الفيزيولوجية والنفسية. ويتميز طفل هذه المرحلة العمرية بعدم الاستقرار النفسي وبرغبة واضحة في التخلص من عالم الطفولة، والقيام بالأنشطة التي تشعره بالاقتراب من عالم الكبار. كما يبدي للمرة الأولى ميلاً نحو الجنس الآخر، وقد يتركز هذا الميل حول المنشط نفسه أو الأستاذ أو الأستاذة.

د- الشباب المراهق (١٣-١٦) (١٦-٢١)

إذا كانت الفئات العمرية السابقة تدخل في إطار الطفولة إلا أن الفئة العمرية ١٣-١٦ سنة تعالج في إطار الشباب لما تتسم به من خصائص تميزها عن المراحل السابقة. فشباب هذه المرحلة

يعطي أهمية قصوى للجماعة التي تشكل بالنسبة له متنفساً يُشْعره ببعض التعويض عن الجو العائلي الذي تبدأ فيه ملامح التعارض، وربما الصراع مع الشاب المراهق. ومما لاشك فيه أن علاقة الشاب المراهق بجماعته، التي يغلب عليها الطابع العاطفي، تشكل شرطا ضروريا لتفتح شخصيته ونموها.

ويتعزز هذا الجانب بعد سن السادسة عشرة حيث ينخرط الشاب في جماعات صغيرة، ويتجه إلى الارتباط العاطفي بشخص واحد من الجنس الآخر، وإلى التعبير الفعلي عن رغبته الجنسية ويعطي الشاب في هذه المرحلة أهمية خاصة للصورة التي يكونها الآخرون عنه. ويحاول أن يظهر أمامهم في أحسن صورة ممكنة، ويبدى اهتماماً بالمواضيع التي تشغل بال الكبار: مواضيع اجتماعية، اقتصادية وأحياناً سياسية. كما يشكل المستقبل بالنسبة للشاب هاجساً يدفعه للتساؤل عن الدور الذي سيقوم به في المستقبل. ويزداد قلقه عندما يشعر بأنه قد يفشل في إعداد نفسه للانخراط في المجتمع وممارسة العمل الذي يرغب فيه، أو يصبح عاطلاً لا يمارس أي عمل. ولعل أبرز ما يميز هذه المرحلة هو رغبة الشاب في تحدي السلطة (سلطة الوالدين، الاستاذ، رب العمل..)، وفي الخروج عن القيم المتعارف عليها من طرف الكبار، والميل إلى بعض العنف في علاقته بالسلطة والمجتمع.

ولا يخفى بأن عمل المنشط بالنسبة لهذه الفئة العمرية يتطلب منه مزيداً من الصبر والتفهم ولاسيما بالنسبة للشباب الذين يبدون بعض الصعوبة في تكيفهم مع الجماعة.

وهكذا فإن تكوين المنشط يجب أن يستند إلى معرفته بسيكولوجية الأطفال والشباب، ومراحل نموهم الاجتماعي. وما يمكن أن تتركه تجاربهم السابقة من آثار سلبية على سلوكهم قد تشكل عقبة أمام تجاوبهم مع الأنشطة الاجتماعية والتربوية والثقافية. . التي يمارسها المنشط[٤].

هـ- تنشيط الكبار

وإذا كانت عملية التنشيط تستهدف في الغالب الأطفال والشباب، إلا أن على المنشط أن يكون معداً من الناحية المعرفية والتقنية لتنشيط فئات عمرية أخرى:

فئات الراشدين من الجنسين (أكثر من ٢١ سنة) وفئات الشيوخ (أكثر من ٦٠ سنة) الأمر الذي يفتح أمام المنشط آفاقاً جديدة للعمل. فكثير من المؤسسات الإدارية والصناعية والتجارية... يمكن إقناعها بتطبيق برامج اجتماعية وثقافية ورياضية وترويحية... لتنشيط العاملين بها على اختلاف أعمارهم وجنسهم (ذكور - إناث) وتنشيط أبنائهم. وقد لايحتاج الأمر إلا إلى تقديم مشاريع تنشيطية متكاملة لهذه المؤسسات تكون متكيفة مع واقع الجمهور المستهدف وقابلة للتطبيق.

وفي بحث ميداني أجري بفرنسا حول ظاهرة التنشيط تأكد بأن الأفراد الذين بلغوا العمر الثالث (أكثر من ٦٠ سنة) Troisiéme âge هم أكثر من غيرهم رغبة في المشاركة في برامج تنشيطية، الأمر الذي يتطلب من المنشطين تكويناً خاصاً يؤهلهم للتعامل مع أفراد هذه الفئة العمرية(٥).

وعلى المنشط أن يكون أيضاً مؤهلا للقيام ببرامج تنشيطية في البوادي تكون متلائمة مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي للبادية، ومع العادات والتقاليد السائدة فيها، ومع تطلعات أبنائها وحاجاتهم النفسية والاجتماعية والثقافية... وبذلك يكون المنشط قادراً على ممارسة مهامه في أي موقع داخل المجتمع. وهذا يتطلب منه الإلمام بمعطيات العلوم الإنسانية المتعلقة بالسلوك الإنساني، والإلمام بمختلف تقنيات التنشيط، ومتوفراً على قدرة تطوير ذاته وتنمية معلوماته وعلى الإبداع واتخاذ المبادرة.

المبحث الثالث: الوظائف الاجتماعية والثقافية للتنشيط

أولا: الوظائف الاجتماعية للتنشيط

أ- التكيف مع المجتمع والاندماج فيه: يعتبر التنشيط الاجتماعي والثقافي وسيلة إيجابية لتكيف الأفراد مع المجتمع، واندماجهم فيه بكيفية هادئة، وتشجيع التواصل والحوار فيما بينهم، مما يساعد على تنمية تماسك الجماعة وتخفيف حدة التوتر بين أفرادها بتوجيه طاقتهم نحو تحقيق مهام ذات طابع اجتماعي وثقافي(٦).

ب- الاستغلال المنظم للوقت الحر. بالإضافة إلى ذلك فإن التنشيط يستهدف استغلال الوقت الحر أو الوقت الثالث استغلالاً منظماً وفي أحسن الظروف، بحيث يشعر الأفراد خلاله بالراحة والمتعة من خلال الأنشطة التي يمارسونها. وبالنظر لانخفاض ساعات العمل في المجتمعات الحديثة، فإن أنشطة الوقت الحر احتلت مكانة بارزة في هذه المجتمعات، بل أصبحت جزءاً هاما من نشاطها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي. ولاأدل على ذلك من الأهمية الكبرى التي أصبحت تحتلها بعض أنشطة الوقت الحر، كالرياضة التي يتزايد الاهتمام بها بين مختلف الشرائح الاجتماعية. وفي هذا الصدد تشير الباحثة الاجتماعية الفرنسية «شانتال مالانفان» Chantal MA-LENFANTبأن «رقم المعاملات بفرنسا في مجال الرياضة ينمو بمعدل ٢٠٪ سنويا، وتتزايد النسبة التي يخصصها الفرنسيون من جملة مصاريفهم للرياضة بـ ٦,٥٪ سنويا...»(٧). وأبرزت عدة دراسات الدور الإيجابي للرياضة في التنشئة الاجتماعية للأطفال والشباب. وأثبتت إحدى هذه الدراسات أن التلاميذ المنخرطين في أندية رياضية أو دورٍ للشباب يتفوقون على غيرهم من

التلاميذ من حيث مشاركتهم في الدروس وتحمل المسئولية، كما أنهم غالباً ما يقاومون إغراءات التدخين وشرب الخمر وتعاطي المخدرات[8]. والاستغلال الإيجابي للوقت الحر لدى الأطفال والشباب يعزِّز تمسكهم بالقيم الاجتماعية، وبالتالي يساهم في تحصينهم ضد أنماط السلوك المناهضة للمجتمع. وتشير إحدى الدراسات الاجتماعية الفرنسية إلى أن «الأطفال والشباب الذين لا يتوفرون على أية فرصة لقضاء الوقت الحر يمكن أن يصبحوا يوما ما خطراً على المجتمع، إذ انهم أكثر عرضة للانحراف والانضمام للعصابات وتعاطي المخدرات واللجوء إلى العنف»[9].

ثانيا : الوظيفة الثقافية والتربوية للتنشيط.

يلعب التنشيط دوراً ثقافياً وتربوياً بالنسبة للمشاركين فيه، حتى إنه اعتبر بمثابة مدرسة موازية أو مكملة للمدرسة النظامية تتيح للذين لم يتمكنوا من الحصول على درجة من الثقافة المشاركة في أنشطة ثقافية تنمي تفكيرهم، وتعوض لهم ما فاتهم في المجال الثقافي والفكري. وبذلك يواكب الأفراد المشاركون في التنشيط الاهتمامات الثقافية للمجتمع مما يعزز ارتباطهم به، وبما يسوده من قيم أخلاقية واجتماعية، الأمر الذي ينعكس على سلوكهم كأفراد وكجماعات. وانطلاقاً من هذه الوظيفة فقد اعتبر البعض أن التنشيط يلعب دوراً ايديولوجياً لكونه يحاول إخفاء التفاوت الثقافي بين الأفراد والذي هو مظهر للتفاوت الاجتماعي والاقتصادي، فالحرمان الثقافي- في نظر أصحاب هذا الرأي- لايجد حلاً له عن طريق التنشيط ما دام المجتمع الذي أفرزه لم تدخل عليه تغيرات جذرية على أساس احترام مبادىء المساواة والعدالة والديمقراطية بين الأفراد. وانطلاقاً من موقف «التوسير Althusser» فيما يخص «الأجهزة الايديولوجية للدولة» نظر إلى التنشيط الذي يمارس، سواءً من طرف محترفين أو متطوعين، بأنه وسيلة تشجعها الدولة للتخفيف من حدة التناقضات بين الأفراد بإشراكهم بأنشطة ثقافية توهمهم «بعدالة ثقافية» لا وجود لها في الواقع[10].

إلا أن ما يؤخذ على هذا الرأي أن الجماعات التي ترفع شعارات التغيير الجذري تمارس أنشطة ثقافية داخل التنظيمات المتعاطفة معها، من شأنها نشر الوعي بين الفئات التي تعاني من التفاوت الثقافي والاجتماعي. كما أن المنشطين، وهم يؤدون دورهم داخل الجماعة، سواء كانوا يتلقون أجراً من الدولة أو متطوعين، يعملون على إشراك أفراد جماعة التنشيط في القرارات التي يتخذونها، ويتجنبون فرض أنشطتهم فرضاً، ويعدّلون من هذه الأنشطة باستمرار لتستجيب

لرغبات وحاجات الجماعة. وممارسة التنشيط بهذا الشكل لا يجعل منه وسيلة للدعاية، وإنما يساهم في تغيير الواقع، وتصحيح الجوانب السلبية فيه، ويعزز الفكر النقدي لدى جماعة التنشيط.

فالمنشط ليس شخصية لا مبالية ولا لون لها، وإنه هو شخص له أفكاره ومواقفه الخاصة، ويستند سلوكه إلى إطار مرجعي من القيم والقناعات الشخصية، وبالتالي يلعب دوراً إيجابياً في تطور الجماعة وتنميتها.

وهنا لابد من التمييز بين التنشيط animation وبين الترويح Loisir. فإذا كان الترويح يشكل إحدى مكوّنات التنشيط إلا أنه لايتطابق معه. فالترويح نشاط يمارس لما يتركه من متعة وانشراح في نفوس ممارسيه تخرجهم من الرتابة والملل بالدرجة الأولى، رغم أن الأهداف التربوية والاجتماعية ليست غائبة عن الترويح. أما التنشيط فإنه يستهدف بالدرجة الأولى تحقيق أهداف اجتماعية وثقافية وتربوية في جو من المتعة والانفتاح. وهكذا فالترويح، وإن تداخل مع التنشيط، إلا أنه لا يتطابق معه.

بالإضافة إلى ذلك أن المنشط، من حيث تكوينه والدور الذي يقوم به، ليس مجرد تقني يحسن أداء تقنيات معينة (مسرح، فيديو، رسم، رقص، أغاني، مخيمات...إلخ). وإنما هو بالدرجة الأولى فاعل اجتماعي وثقافي تقع على عاتقه مهمة الرفع من المستوى النوعي لحياة الجماعة التي يعمل معها، لذا عليه أن يكون ملما بثقافة علمية واسعة لاسيما في مجال العلوم الإنسانية، وبصفة خاصة ما يتعلق منها بسلوك الأفراد والجماعات. وكلما تحرر التنشيط من النظرة الضيقة التي تريد حصره في تقنيات محددة كلما أصبح أداة توعية تعمق لدى الأفراد تفكيرهم النقدي المبني على الأسس المنطقية والموضوعية.

وقد يبدو للبعض أن المنشط الثقافي هو مجرد شخص ينظم الأنشطة الثقافية، وهي مهمة قد لا تحتاج إلى تكوين خاص. وإذا كانت عملية تنظيم مثل هذه الأنشطة هي من مهام المنشط الثقافي، إلا أن مهمته تتعدى عملية التنظيم. فالمنشط الثقافي يعتبر وسيطاً بين المادة الثقافية التي يروّج لها وبين الجمهور المستهلك لهذه المادة. وهذا يفرض عليه أن يحاول مساعدة الجمهور على معانقة أو تلمس المادة الثقافية من الداخل، ولايعني أن يتحول إلى «أستاذ» للمادة الثقافية، وإنما لابد له من حد أدنى من المعرفة بالمادة الثقافية تتيح له أن يقرّبها من الجمهور ليتعاطف معها ويتذوقها.

المبحث الرابع : الصعوبات التي تواجه عملية التنشيط

أولا : موقف الجماعة السلبي من عملية التنشيط

يرى «دومازديه» DUMAZEDIERأن التنشيط الثقافي والاجتماعي قد يواجه بثلاثة مواقف سلبية من طرف الجماعة وهي:

أ- الميل إلى التنشيط السهل، والذي تغلب عليه النزعة التجارية. ومما يعزز هذا الميل ما تتميز به الحياة اليومية من سطحية ورتابة تجعلان الفرد ينظر بعين الحذر إلى كل محاولة إبداعية تستهدف الرفع من المستوى الثقافي للوقت الحر الذي أصبح «الوقت الاجتماعي الأطول» على حد تعبيره.

ب- ميل المجتمعات الحديثة، المنقسمة إلى طبقات وفئات اجتماعية، إلى التوزيع غير العادل للإنتاج الثقافي بحيث يتم في الغالب لصالح الفئات الأكثر ثقافة - وهي الأقلية- على حساب غالبية أفراد المجتمع، بالإضافة إلى موقف اللامبالاة أو الاحتقار إزاء ثقافة الأقليات التي غالباً ما تكون قادمة من عالم ثالث فقير وأمي.

جـ- ميل الخطاب الإعلامي والسياسي، والأخلاقي إلى عدم تبني الحلول الجذرية للمشاكل المتعلقة بالتغير الاجتماعي ورفع المستوى الثقافي، وهي مشاكل تتطلب المواجهة بعقلية أكثر جدية وبأساليب تربوية دائمة[11].

والواقع أن سلبية الجماعة أو لا مبالاتها إزاء عملية التنشيط هي انعكاس لتخوفها من القيم والأفكار التي تتضمنها عملية التنشيط والتي غالباً ماتكون- ضمنياً وبكيفية غير مباشرة- بمثابة تصحيح لكثير من الأفكار والممارسات السائدة وسط الجماعة وسبق أن أشرنا إلى أن التنشيط «يساهم في تغيير الواقع وتصحيح الجوانب السلبية فيه، ويعزز الفكر النقدي لدى جماعة التنشيط»(ص١٤). وأية دعوة للتغيير، في مختلف مجالات الحياة الفكرية والعملية، لابد وأن تواجه بالمقاومة من طرف العوامل المناوئة للتغيير. والتغيير باعتباره عملية جدلية أو ديالكتيكية هو خلاصة صراع بين عوامل تدعو إلى المحافظة على ماهو قائم وبالشكل الذي عليه، وبين عوامل تدعو للتغيير سواء بكيفية هادئة أو سريعة.

ثانيا : الأسرة والتلفزيون، عقبتان أمام التنشيط

أ- الأسرة والتنشيط: إن اشتراك الأطفال والشباب في عمليات التنشيط غالباً ما يحتاج إلى موافقة الأسرة، ومن دون هذه الموافقة يكاد يكون من المستحيل على الأطفال والشباب المشاركة في عدد كبير من الأنشطة وبصفة خاصة تلك التي تتطلب الغياب عن منزل الأسرة أو التأخر في

العودة إليه. وتتخوف الأسرة أن تؤدي مشاركة أبنائها في برامج تنشيطية إلى احتكاكهم بأشخاص منحرفين والتأثير عليهم لاستدراجهم إلى السلوك المنحرف[١٢]. وفي المجتمعات العربية يدخل تخوف الآباء في إطار هاجس التخوف من الآخر، (الآخرون والطبيعة) على اعتبار أن الآخر هو العدو أو الحسود. . الذي نتوقع منه الشر والأذى ووجود الأبناء خارج المنزل يجعلهم- في نظر الآباء- معرضين لكل أذى... ومما يعزز تخوف الآباء اتساع الهوة الثقافية بين الآباء والأبناء. فالآباء، كما يقول «أوليفنشتاين OLIVENSTEINå «مازالوا يعيشون حضارة الكتاب، في حين أن أبناءهم ولدوا في حضارة الإعلام البصري والسمعيAudio - visuel والإعلاميات Informatique ... وإني أتحدى أي أب أن يذكر لي خمس فرق موسيقية يطرب لها أبناؤه!!»[١٣].

بالإضافة إلى ذلك أن الآباء غالباً ما لا يدركون الإيجابيات التي تتميز بها عمليات التنشيط بالنسبة لأبنائهم. فالتنشيط بالنسبة لهم مضيعة للوقت ولا يجدي الطفل أو الشاب شيئاً، ولايمارس إلا على حساب العمل الجدي الذي يطالب به الطفل والشاب ولا سيما الاهتمام بواجباتهما المدرسية. وهو، في نظرهم، أقرب إلى اللهو منه إلى العمل. لذا فإنه لا يفيد ممارسه شيئاً، ويجعله أميل إلى الميوعة وعدم الانضباط والجدية. ويصعب على الآباء الاقتناع بالدور الإيجابي للتنشيط لكونهم لم يمارسوا في الغالب هذه التجربة، ولم يدركوا عملياً فائدتها وجدواها. وحتى إذا كان الآباء أحيانا مقتنعين بأهمية التنشيط بالنسبة لأبنائهم، إلاأن غياب الأبناء عنهم ولو لمدة قصيرة ينظر إليه كمؤشر على إمكانية استقلال الأبناء عنهم، وهو ما لا يرغب فيه الآباء، ولو لا شعورياً فالابن يراد منه أن يكون «سَنَداً» لوالديه خاصة عند اقترابهما من الشيخوخة. حيث لايمكن الاعتماد على أي سند آخر. وقياساً على مقولة «القرش الأبيض لليوم الأسود» فإن الابن ينظر إليه كاستثمار يجب الاحتفاظ به للأيام العصيبة... للشيخوخة.

ب - التلفزيون والتنشيط : أكدت عدة أبحاث ميدانية - عربية وأجنبية - أن مشاهدة التلفزيون تأتي في طليعة الوسائل التي يلجأ إليها الأطفال والشباب لقضاء أوقات الفراغ، أو مايسمى بالوقت الحر أو الوقت الثالث وإذا كان التنشيط يقوم على المشاركة الجماعية والحركة والحوار.. فإن مشاهدة التلفزيون تتم في الغالب في جو من الصمت وانعدام المشاركة والحركة، ومن المعلوم أن الخطاب التلفزيوني يخضع لتقنيات خاصة تفرض عليه الاختصار والاقتصار في الكلام لاعتماده على الصورة والحركة. أما الطفل، وهو يشاهد التلفزيون، فإنه يميل إلى الصمت لأن الصورة ناطقة بنفسها حتى ولو لم تكن مصحوبة بكلام، كما أنه يضطر أن يظل ثابتاً أمام التلفزيون مشدوهاً بما يشاهده حتى ولو كان في وضع غير صحي[١٤]. وإدمان الطفل على المشاهدة تجعله يعيش في عالم وهمي بعيداً عن الواقع ويميل إلى العزلة، وهي صفات تتعارض مع عملية التنشيط التي تتطلب المشاركة الجماعية والحوار والالتصاق بالواقع... إلخ. والخطير في

هذا الوضع أن الطفل والشاب قد يفضلان مشاهدة التلفزيون على المشاركة في العملية التنشيطية، على اعتبار أن مشاهدة التلفزيون لا تتطلب أي مجهود عقلي أو عضلي وتمارس في جو مريح على عكس التنشيط.

ومما يعزز تفضيل الطفل والشاب مشاهدة التلفزيون على العملية التنشيطية أن الآباء غالباً مايشجعون الأبناء على ممارسة هواياتهم داخل المنزل وبالقرب منهم، مما يعطي الآباء شعوراً بالاطمئنان على أبنائهم. وهذا ما يدفع الآباء إلى تأمين بعض التجهيزات الثقافية لأبنائهم (فيديو، اسطوانات، كاسيت، راديو..) بقصد ممارسة الأبناء لهواياتهم تحت مراقبة والديهم، ويعْزى إلى هذا التوجه لدى الآباء تراجع اهتمام الشباب بالأنشطة التي تمارس بعيدا عن المنزل ولا سيما الأنشطة المسرحية[١٥].

ثالثا : البطالة كعائق أمام التنشيط

إن التنشيط بأشكاله المختلفة، الثقافية والفنية والرياضية والاجتماعية... الخ، ظاهرة حديثة العهد نسبياً وهي نتيجة لنمو المجتمعات الصناعية لاسيما تلك التي قطعت شوطاً كبيراً في مجال التصنيع والتحضر[١٦]. وتبني المجتمعات المتخلفة للتنشيط يواجه عادة بمعطيات تختلف عن المعطيات التي رافقت انتشاره في البلدان الصناعية. ففي هذه الأخيرة ارتبط التنشيط بالعمل، وغلب عليه طابع الترويح Loisir حيث يتاح للفرد أن يمارس أنشطة تشعره بالمتعة وتخرجه من جو الملل والتعب الذي يطبع الشغل، ليعود من جديد إلى ممارسة العمل بفعالية أكبر. لذا فقد اعتبر «ماركس» أن أنشطة الوقت الحر مرتبطة بالشغل وتستهدف جعل العامل أكثر استعداداً لاستئناف الشغل بحماس أكبر. وتوقع «ماركس» أن ينطبق الشغل مع الوقت الحر بتحقيق المجتمع الشيوعي حيث يسود شعار «من كل حسب طاقته، ولكل حسب حاجته»[١٧]. ويقول «دوما زديه» Dumazedier في هذا الشأن: «إن نشاط الوقت الحر لا يعني الخمول، إنه لا يلغي العمل، بل على العكس من ذلك يقتضيه...»[١٨].

وبالنسبة للبلدان المتخلفة، أو ما يسمى البلدان السائرة في طريق النمو، فإن الوضع يختلف عما هو عليه في البلدان الصناعية، وذلك بسبب انتشار البطالة والبطالة المقنعة في معظم البلدان المتخلفة، ولو بنسب متباينة. فهل نتوقع أن يستمتع العاطل عن العمل بالبرامج التنشيطية كيفما كان نوعها ومهما بلغت درجة إتقان إنجازها؟ وكما يقول باحث سوسيولوجي: «إن الوقت الحر بالنسبة للعاطل عن العمل هو وقت القلق والحيرة وأحياناً الانهيار الأخلاقي»[١٩]. ولكي لا يصبح التنشيط كغطاء للبطالة Camouflage du chômage يجب إدماج الأفراد -لاسيما الشباب- في

المجتمع من خلال ممارستهم لعمل منتج يتناسب مع إمكانياتهم وميولهم.[٢٠] وفي اعتقادنا ان الشباب في مجتمعاتنا ليسوا بحاجة إلى التنشيط بقدر حاجتهم إلى العمل وإلى تكوين يتيح لهم التكيف مع واقع اجتماعي واقتصادي يتجدد باستمرار ويزداد تعقيداً يوماً بعد يوم. وكما يقول مثل مأثور: إذا أعطيت إنساناً سمكة فإنه يتغذى يوماً واحداً، وإذا علمته الصيد فإنه يأكل طول حياته!

المبحث الخامس: التنشيط كعملية تواصلية

تعرضنا في المباحث الأربعة السابقة إلى شخصية المنشط وأسلوبه في التنشيط، وحاجات جماعة التنشيط، والوظائف الاجتماعية والثقافية للتنشيط، ثم للصعوبات التي تواجه عملية التنشيط. وأشرنا من حين لآخر إلى ضرورة قيام علاقة تفهم وحوار بين المنشط والجماعة التي يتولى تنشيطها. وبالنظر لأهمية هذا الجانب في نجاح العملية التنشيطية آثرنا أن نُفرد له مبحثاً خاصاً للتأكيد على أن التنشيط هو عملية تواصل بين طرفين هما المنشط وجماعة التنشيط. ومن دون تمكُّن المنشط من إحداث هذا التواصل فإن عملية التنشيط سيكون مآلها الفشل التام.

وفي هذا الصدد يقول عالم الاجتماع الأمريكي «النسكي» ALINSKY إن المنشط يتواصل مع الآخرين عندما ينجح في جعلهم يدركون ما يريد أن يقدمه لهم، ولن يتمكن من ذلك ما لم ينفذ إلى مجال أو حقل تجاربهم وخبراتهم Champ d'expérience، وهو يشكل الإطار المرجعي الذي يستندون إليه في إصدار أحكامهم واتخاذ مواقفهم[٢١]. وإذا استطاع المنشط أن يتعرف على الإطار المرجعي لأفراد الجماعة التي ينشطها فإن التواصل معهم يصبح أمراً ميسوراً لأنه سيستند في تعامله مع أفراد الجماعة إلى هذا الإطار المرجعي، فيختار الأنشطة الملائمة لهم، والوسيلة التي يرتاحون إليها مستخدماً المعايير التي يأخذون بها واللغة التي يفهمونها...إلخ. وفي حالة عدم تمكن المنشط من التعرف على النقاط الحساسة في مجال تجارب أفراد الجماعة أو إطارهم المرجعي عليه أن يحْدث عملياً تجربة حية تساعده على التعرف على ردود أفعالهم وعلى المعايير التي يستندون إليها في هذه الردود. وإثارة مثل هذه التجربة تعتمد على مهارة المنشط وقدرته على التخيل والإبداع والمبادرة. وإذا ما ظل المنشط بعيداً عن مجال تجارب وخبرات أفراد جماعته، أي خارج إطارهم المرجعي، فإنه ليس فقط سيفشل في إحداث تواصل معهم وإنما سينتاب علاقته بهم نوع من الغموض والالتباس Confusion [٢٢]. ويشير «النسكي» إلى «أن هناك

قضايا حساسة لا يمكن التعرض لها ما لم ترتبط بعلاقة شخصية مع الآخر تستند إلى اهتمامات مشتركة، وإلا فإن الآخر الذي تخاطبه سيدير لك الظهر ولن يستمع إليك... وعلى العكس من ذلك إذا كانت علاقتك به طيبة فإنه سيكون متفتحاً ومتقبلاً لرسالتك(٢٣).

وهكذا فإن عملية التنشيط الناجحة هي عملية تواصل بالدرجة الأولى بين المنشط وأفراد جماعة التنشيط. وهنا لابد من التمييز بين التواصل الشخصي الذي يتم بالتبادل بين شخصين وفي اتجاهين متقابلين، كما هو الشأن في علاقة المنشط بأفراد جماعته (المنشط ⇄ أفراد الجماعة)، وبين الاتصال الجمعي الذي يتم بين مجموعة من الأفراد وبين إحدى وسائل الاتصال المعروفة (إذاعة، تلفزيون، صحيفة...) حيث يسلك الاتصال طريقا واحداً: من وسيلة الاتصال إلى الأفراد (وسيلة اتصال ← فرد). إلا أنه يمكن أن ينتج عن الاتصال الجمعي تواصل شخصي عندما يصبح الفرد المتلقي للرسالة التي تبثها وسيلة الاتصال بمثابة «نقطة إرحال أو تجديد» Point de relai بنقله لما تلقاه إلى الآخرين، وتلقيه لردود أفعالهم على ما نقله إليهم (وسيلة اتصال جمعي ← فرد ⇄ أفراد آخرون) (٢٤).

ولا يخفى أن الاتصال الشخصي الذي يتم بين شخصين أو بين شخص وجماعة من الأشخاص أشد تأثيراً من الاتصال الجمعي الذي يتم بين وسيلة اتصال وشخص أو مجموعة من الأشخاص. وقد أثبتت عدة دراسات أجريت بهذا الصدد أن الاتصال الجمعي يصبح أكثر تأثيراً عندما ينتج عنه اتصال شخصي. وعلى سبيل المثال فقد تبين من دراسة أجريت على قرية هندية أن برامج الإذاعة أحدثت تأثيراً أكبر على جماعة من المستمعين عندما نظِّمت - بعد إذاعة البرنامج مباشرة - مناقشات حول البرنامج مما أدى إلى اقتناع جماعة المستمعين بالمقترحات التي قدمتها هذه البرامج واتباع التعليمات التي تضمنتها.(٢٥) ويمكن للمنشط أن يلجأ إلى نفس الأسلوب إذ يعرض على جماعته فيلماً أو برنامجاً تلفزيونياً... ويثير نقاشاً حول القضايا التي أثيرت خلال الفيلم أو البرنامج، ويوجه النقاش ليصل إلى اقتناع الجماعة برأي أو موقف معينين.

وقد يتساءل البعض: كيف يمكن للمنشط أن ينجح في مهمته كمُسَيِّر للجماعة في الوقت الذي عليه أن يعتمد أسلوب الحوار مع أفراد جماعته؟ للإجابة على هذا التساؤل قد يكون من المناسب الإشارة إلى نظرية «التحليل التبادلي أو التفاعلي Analyse Transactionnelle» التي جاء بها عالم النفس الامريكي «ايريك بيرن» Eric BERNE ، والتي تمحورت حول مفهوم الحالات الثلاث للأنا : الأنا الوالدية، الأنا الراشدة، والأنا الطفلية (٢٦).

ويرمز إليها بثلاث دوائر عمودية على الشكل التالي :

(A) الأنا الوالدية Moi Parent

(P) الأنا الراشدة Moi Adulte

(E) الأنا الطفلية Moi Enfant

وهذه الحالات تشكل البنية النفسية للإنسان في جميع مراحل حياته، كما أنها تحدد أسلوب تعامله مع الآخرين، وتتميز بالخصائص التالية :

أولا - الأنا الطفلية : وهي «مستودع الغرائز والنزوات، والرغبات والمخاوف، والأحاسيس بالعجز، والعبث، والميل إلى متع الحياة، والاتكال، واللامسئولية، وتجاهل القوانين...» (٢٧) وفي هذه المرحلة يميز «ايريك بيرن» بين الطفل الحر Enfant libre أو الطفل الطبيعي Enfant Naturel والذي يعبّر عن رغباته ومشاعره بكيفية عفوية، وبين الطفل المتكيف أو العاقل Enfant Adapté والذي يعبّر عن رغباته ومشاعره بكيفية تأخذ بعين الاعتبار ما ينتظره منه والداه. والأنا الطفلية تبرز من حين لآخر في سلوك الأفراد صغاراً وكباراً على شكل مظاهر انفعالات عنيفة (فرح، غضب، حزن، خوف...) يُعبّر عنها بأساليب مختلفة (صراخ، بكاء، حركات جسمية، تعابير كلامية عنيفة.. إلخ).

ثانيا - الأنا الوالدية : في نفس الوقت الذي تتكون فيه حالة الطفل المتكيف يتكون تدريجياً لدى الطفل مستوى آخر من شخصيته وهو الأنا الوالدية الذي يمثل معايير وقيم الوالدين أو من ينوب عنهم، وردود أفعالهم ومواقفهم. والأنا الوالدية تتجلى على شكل ميل لدى الفرد لانتقاد الآخرين أو توجيه النصح لهم، أو العطف عليهم والاهتمام بهم، أو اتخاذ مواقف مثالية... إلخ. وهذا المستوى يُكْتَسب من البيئة الاجتماعية من خلال الاحتكاك بالآخرين، وينتقل من جيل إلى جيل، ويختلف من حيث مضمونه من بيئة لأخرى. والخطاب الذي يستعمله الفرد للتعبير عن هذا المستوى خطاب سلطوي ومثالي واثق من طروحاته (يجب أن، لابد من، من الأفضل أن، المنطق يفرض، من الناحية الأخلاقية، الحقيقة هي...)

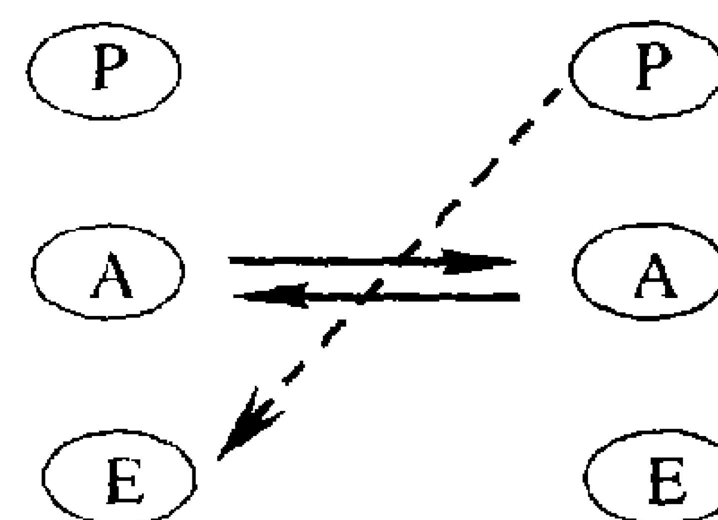
ثالثا - الأنا الراشدة : تتكون الأنا الراشدة تدريجياً من خلال احتكاك الطفل (مابين الثالثة والثانية عشرة) بالأشياء وبالآخرين، حيث يلاحظ ويجمع المعلومات المتعلقة بموضوعات العالم الخارجي ويحللها لاستخدامها في مواقف محددة. وتتميز الأنا الراشدة بالموضوعية

والمرونة والاتزان في أفعالها وأحكامها، ولا تميل إلى التطرف والمبالغة... وتقوم بدور المنسق بين حالتي الأنا الطفلية والأنا الوالدية وبين الواقع. فالطفل الذي تمنعه أمه من الاقتراب من المكواة لأنها ساخنة يحاول، عندما يكون وحده، أن يقترب من المكواة فيشعر بالحرارة الشديدة ويبتعد عنها، ويكتسب خبرة مفادها أنه يجب عدم لمس المكواة عندما تكون متصلة بالتيار الكهربائي. وفي مرة ثالثة سيبتعد عن المكواة لامتثالاً لأمر أمه بل نتيجة معرفته الموضوعية بالموقف[٢٨].

إن حالات الأنا الثلاث توجد لدى جميع الأشخاص مهما اختلفت أعمارهم وجنسهم وقدراتهم العقلية، وهي تتعايش وتتفاعل فيما بينها، وأحياناً تطغى إحدى الحالات على الحالتين الباقيتين، إلا أن نجاح الفرد في المهام التي يقوم بها في الواقع هو من مسئولية الأنا الراشدة التي تنسِّق بين الأنا الوالدية والأنا الطفلية وبالنسبة للمنشط، وهو أيضا تتداخل في تكوين شخصيته - كأي إنسان آخر - حالات الأنا الثلاث، عليه أن يكون مدركاً لهذه الحالات الثلاث في شخصيته، وقادراً على توظيفها واستخدامها في المواقف المناسبة ، خاصة وأنه مطالب بأن يتعامل مع جماعات من الأطفال والشباب والمتقدمين في السن. ففي بعض المواقف على المنشط أن يبدو هو المُسَيِّر والموَجِّه للجماعة، وهو الذي يهتم بها ويعطف على أفرادها (الأنا الوالدية)، وفي مواقف أخرى عليه أن يحاور أفراد جماعته ويستمع إليهم ويشركهم في اتخاذ قراراته (الأنا الراشدة)، وفي مواقف أخرى عليه أن يبدو مرحاً وصريحاً .. يعبر بتلقائية عن مشاعره (الأنا الطفلية). وكلما كان المنشط مدركاً لهذه الحالات الثلاث في شخصيته كلما كان ناجحاً في تسييره للجماعة وقيادتها، وفي إيجاد الحلول المناسبة للصعوبات التي قد تعترضه

ويمكن تمثيل هذا الموقف (علاقة المنشط بأفراد جماعة التنشيط) على الشكل التالي :

المنشط أفراد الجماعة



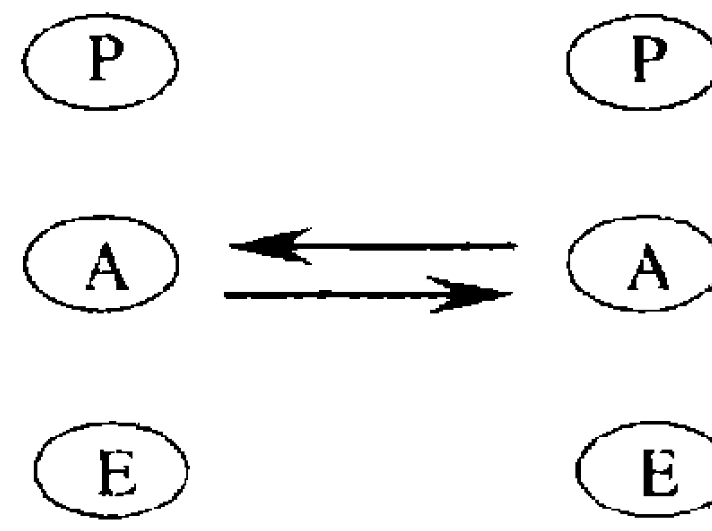
الخط المتصل يعبر عن الموقف الحواري بين الأنا الراشدة لدى المنشط وأفراد جماعة التنشيط.

الخط المتقطع يمثل الموقف غير المعلن للمنشط (الهدف) والرامي إلى توجيه جماعة التنشيط نحو هدف معين.

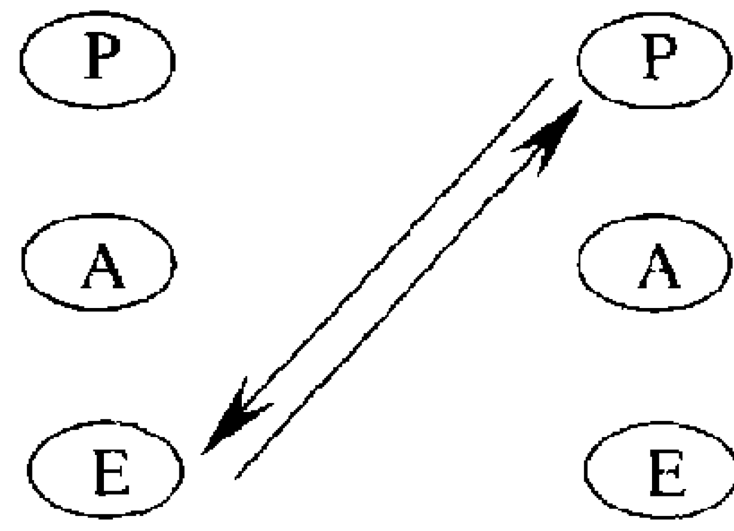
فالمنشط، في الوقت الذي يوجه جماعة التنشيط ويسيرها لتحقيق أهداف محددة، يلجأ إلى الحوار مع أفراد جماعته، ويستشيرهم ويشركهم في اتخاذ قراراته، مما يجعلهم يشاركون في عملية التنشيط بحماس أكبر ويتحملون مسئولية ما يقومون به. وتؤكد التجربة أن التواصل الذي يتم بين الأنا الراشدة ومثيلتها (الشكل١) يعتبر أكثر أنماط التواصل فعالية ومردودية، وغالباً

مايكون هذا النوع من التواصل موضوعياً وهادئاً وبعيداً عن الانفعالات والأهواء والتطرف، ويقوم على أساس الاعتراف المتبادل بين الطرفين المتحاورين

أما التواصل الذي يتم بين الأنا الوالدية والأنا الطفلية (الشكل٢)، على الرغم من أنه قد يكون منتجاً على المدى الطويل، إلا أنه معرض للتوتر، وربما للتمرد من جانب الأنا الطفلية لما يسببه لها هذا النوع من ضيق وتبرم وإحباط. والأنا الطفلية في هذه الحالة تظل في حالة من التبعية المطلقة للأنا الوالدية وهذا الموقف لا يساعدها على تنمية شعور الثقة بالنفس وتحمل المسئولية واكتساب الخبرة العملية.



الشكل (١)



الشكل (٢)

وكلما كان المنشط قادراً على ان تكون علاقته بأفراد جماعة التنشيط من نوع التواصل بين الأنا الراشدة ومثيلتها لدى الطرف الآخر، كلما كان ناجحاً في تنشيط جماعته، وكلما كانت عملية التنشيط تتم في جو من القبول والمشاركة، من طرف جميع أفراد الجماعة، الأمر الذي يضمن لها أكبر قدر من المردودية والفعالية

خاتمة :

التنشيط بين ثقافة النخبة، والثقافة الشعبية، والثقافة الجماهيرية

وفي نهاية هذا البحث الذي حاولنا فيه تسليط الضوء على عملية التنشيط من جوانبها المختلفة، قد يجوز لنا أن نتساءل عما إذا كانت عملية التنشيط، كما تمارَس في مجتمعنا، تدخل في إطار تصور شمولي محدد الأهداف والغايات، أم أنها مجرد عملية نقلناها بكيفية مشوهة عن مجتمعات أخرى دون أن نوفّر لها الحد الأدنى من شروط نجاحها؟ إن غياب رؤية شمولية ومتكاملة في مجال الشباب، تأخذ بعين الاعتبار مختلف الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية. . المتعلقة بالشباب، جعل الجهود المبذولة في هذا المجال تتميز بالتشتت وعدم التنسيق، وتفتقر إلى التخطيط الواضح والنظرة المستقبلية. ومثل هذه الرؤية الشمولية لايمكن وضعها وتحقيق أهدافها ما لم تشارك في إخراجها إلى حيز الوجود، وإنجاز برامجها جميع القطاعات الرسمية وغير الرسمية، في إطار من الشفافية والمسئولية والرغبة الصادقة في

توفير كل الظروف التي تتيح لشبابنا تحمل مسئولياته كاملة في بناء المجتمع وتقدمه.

إن التنشيط، بالشكل الذي يُمارس فيه الآن في مجتمعنا، وبالنظر للإمكانيات المحدودة وضعف التأطير وغياب الأهداف الواضحة والمحددة لهذه العملية، غاب عنه البعد التربوي والاجتماعي والثقافي، وغلب عليه طابع الترفيه، وملء الوقت بأي نشاط كبديل عن التسكع في الشـــارع. وكأننا - نتيجة خوفنا من النتائج المترتبة عما يعانيه شبابنا من إحباط وخيبة أمل وفراغ وتعكير الأمن الاجتماعي - نحاول التخفيف من معاناتهم بشغل وقتهم، الذي هو في معظمه وقت فراغ، بأنشطة مختلفة ليس من شأنها تغيير واقعهم، وإنما التكيف مع هذا الواقع كما لو كان قدراً لاسبيل إلى تفاديه. هذا في الوقت الذي لا يشعر شباب الفئات الميسورة بأي مظهر لهذه المعاناة، حيث المستقبل مضمون، وهامش الفشل جد محدود، والنجاح شبه مضمون.

وإذا كان الأمر كذلك ألا يمكن اعتبار التنشيط في مجتمعنا، وبالشكل الذي يمارس فيه، نوعا من «العنف الرمزي» Violence symbolique على حد تعبير «بورديو»[٢٩] تحاول الفئات النافذة في المجتمع - من خلاله - الترويج لثقافتها ومعاييرها.. وفرضها على غالبية أفراد المجتمع؟ إن المفهوم المتداول للتنشيط يقوم على أساس معايير وقيم الفئات الميسورة في المجتمع وأسلوبها في العيش. وما دامت الفئات الميسورة هي التي تتبنى هذه المعايير والقيم فإن الفئات المغلوبة على أمرها لا تفكر مطلقاً بأن على الفئات الميسورة أن تتخلى عن بعض قيمها ومعاييرها أو تعيد تربية ذاتها، بل يصل الأمر لدى الفئات المغلوبة على أمرها أن تعتبر ثقافتها عبارة عن ثقافة «لا شرعية» و «منبوذة» وذلك تحت تأثير الضغط الذي يُمارَس عليها، والذي يدفعها باتجاه «إعادة إنتاج» ثقافة الفئات الميسورة، مما يُعَمِّق شعورها بالإحباط والدونية.

وقد يعترض البعض على هذا الطرح بأن المجتمع لا يتوفر على ثقافة واحدة، وإنما على ثقافات متنوعة. وما نسميه «الثقافة الشعبية» ربما كانت أغنى من ثقافة الفئات الميسورة، وتتوفر على مميزات لا تتوفر عليها ثقافة الفئات الميسورة[٣٠]، وربما غاب عن هذا الطرح أن الأمور تسير غالبا بإرادة أفراد الفئات الميسورة الذين لايمتلكون فقط ثقافة الطبقة التي ينتمون إليها، وإنما أيضا يمتلكون السلطة التي يفرضونها على ثقافة الآخرين. لهذا يقول «بورديو»: إنني أضع دائما عبارة «الثقافة الشعبية» بين مزدوجتين[٣١].

ويتحدث بعض الباحثين عن وجود ثقافة ثالثة (في مقابل ثقافة النخبة والثقافة الشعبية) ألا وهي «الثقافة الجماهيرية» La culture de masse التي تكونت بفعل تأثير وسائل الإعلام الحديثة المرئية والمسموعة، وكان من نتائجها تقلص الفوارق بين ثقافة النخبة والثقافة الشعبية. فقبل ظهور

التلفزيون كان لكل فئة اجتماعية ثقافتها الخاصة، إلا أن ظهور التلفزيون وانتشاره في جميع الأوساط الاجتماعية خلق ثقافة جديدة، ثقافة ليست خاصة بفئة اجتماعية دون غيرها، إنها ثقافة الإعلام البصري والمرئي. وتقول «فيوليت موران» في معرض دفاعها عن هذا الطرح: «من منا (نحن المثقفون) لا يترك كتابا لـ «كانط» Kant ليتابع على شاشة التلفزيون فيلماً جيداً من أفلام الويسترن؟» (٣٢).

ورغم وجاهة هذا الرأي، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمجتمعات المتقدمة التي قطعت شوطاً بعيداً في مجال تحقيق العدالة والحرية لشعوبها، إلا أنه يبدو متهافتاً إذا ما انتقلنا إلى العالم الثالث حيث غالباً ما تحتكر الدولة وسائل الإعلام، ويظل التلفزيون وسيلة لترويج ثقافة الفئات الميسورة والتي بيدها السلطة. أما الثقافة الشعبية فلا تتعرض لها وسائل الإعلام الرسمية في العالم الثالث إلا في إطار إبراز دونيتها وسلبيتها بالمقارنة مع ثقافة النخبة.

والتنشيط، بالشكل الذي يمارَس فيه في مجتمعنا، وفي الإطار المؤسسي المنظَّم، يرمي بالدرجة الأولى إلى الترويج لثقافة الفئات الميسورة، رغم أن الذين يمارسونه أو يسهرون على ممارسته ينتمون في غالبيتهم إلى الطبقات الدنيا والمتوسطة، مما يجعلهم يعيشون اغتراباً حقيقياً نتيجة الهوة التي تفصل واقعهم المعيش عن العمليات التنشيطية والشباب الذين اختاروا التنشيط كمهنة ينتمون في غالبيتهم إلى أسر متواضعة أو متوسطة من حيث المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، واختيارهم لهذه المهنة لم يأت نتيجة رغبة في ممارستها وإنما كحل للأزمة التي يعانون منها على المستوى الحياتي حيث آفاق الشغل تكاد تكون مسدودة. فما الفائدة إذن من تكوين هؤلاء الشباب بتدريبهم على تقنيات تنشيطية (رقص، فيديو، سينما، فنون تشكيلية، مسرح، غناء... إلخ) ماداموا بعيدين عن فضاء هذه التقنيات في حياتهم اليومية العادية، وماداموا سيمارسون مهنتهم في ظروف مادية واجتماعية جد متواضعة وبعيدة كل البعد عن فضاء التقنيات التي تعلموها، وقد لا يمارسون مهنة التنشيط على الإطلاق إما لعدم توظيفهم أو نتيجة قيامهم بعمل لاعلاقة له بالتنشيط؟

إننا نكوِّن المنشطين ليقوموا بملء أوقات فراغ (أو ما يسمى الوقت الحر أو الوقت الثالث) الأطفال والشباب بأنشطة ثقافية واجتماعية... إلا أن هؤلاء الأطفال والشباب لا يمكن لهم، كما يقول أحد السوسيولوجيين المعاصرين، أن يستمتعوا بالوقت الحر ما لم يتوفروا على مستوى ملموس من «نوعية الحياة» Qualité de vie ويضيف: «من يزعم أن العاطل عن العمل يمكن له أن يستمتع بالوقت الحر الذي هو بالنسبة له وقت القلق والحيرة وأحيانا الانهيار الأخلاقي؟»(٣٣).

إن طرح مثل هذه التساؤلات يعتبر أمراً لا مفر منه لكي لانحلّق في الفضاء وننسى الواقع الذي نعيشه، ولكي نعيد النظر فيما يطمح إليه البعض من نقل حرفي لتجارب مجتمعات أخرى قطعت أشواطاً بعيدة في مختلف المجالات العلمية والفكرية والاجتماعية... إلخ!!.

تعريف بأهم المصطلحات الواردة في الدراسة

١- التنشيط Animation

هي الأنشطة الثقافية والاجتماعية والرياضية والترويحية... المختلفة التي يمارسها الإنسان بكيفية حرة وتطوعية خارج أوقات العمل المعتادة، مع جماعة معينة من أمثاله، وبتوجيه من شخص (يكون غالبا مختصا بالتنشيط) يشرف على هذه الأنشطة ويسهر على تنفيذها قصد تحقيق أهداف تربوية واجتماعية وأخلاقية وترويحية... وكمثال على هذه الأنشطة تلك التي تمارس في الأندية على اختلاف أنواعها (نوادي رياضية، نادي السينما، نادي الكتاب، نادي الموسيقى...) ودور ومراكز الشباب، والمخيمات الصيفية... إلخ.

٢- المنشط Animateur

هو الشخص الذي يشرف على إنجاز أنشطة مختلفة (ثقافية، رياضية، ترويحية، اجتماعية استطلاعية) تمارسها جماعة معينة (أطفال، شباب، شيوخ...) بكيفية حرة وتطوعية قصد تحقيق أهداف واضحة (ترويحية، استطلاعية، ثقافية، أخلاقية، اجتماعية، رياضية، فنية...)[٢٤]. والمنشط قد يكون مجرد شخص متطوع أو شخصا متخصصا في عملية التنشيط ويتقاضى أجرا عن عمله.

٣- التحليل التفاعلي Analyse transactionnelle

أسلوب في العلاج النفسي استحدثه العالم الأمريكي «إريك بيرن Eric Berne» واستخدمه في علاج مرضاه. وفي هذا الأسلوب العلاجي تصبح العلاقة المهنية بين المعالج والمريض علاقة تفاعل، تقوم على تبادل التأثير والتأثر، والمبادأة، والمناقشة والحوار. ويتم كل ذلك من خلال بيئة تضم شركاء، يرتبط كل منهم بالآخر بأهداف مشتركة... ويتدخل المعالج لتكييف هذا التفاعل، فيحدد الأدوار، ويشخص طبيعة العلاقة التفعالية في ضوء خصائص المتفاعلين، ومن ثم يستطيع أن يوجه عملية التفاعل، وأن ينظم المعارف التي يستقيها من مواقف التفاعل. وهو أسلوب إرشادي

وعلاجي لا يركز على خبرات الماضي، أو المستقبل، بل يضع أهمية قصوى على الحاضر وعلى قدرات المعالج وكفايته المهنية في فهم وتوجيه عملية التفاعل بنجاح».[٣٥]

٤- الأجهزة الايديولوجية للدولة Appareils Idéologiques d'Etat

ينسب هذا المصطلح إلى الفيلسوف الماركسي «التوسير». ويميز «التوسير» بين الأجهزة القمعية للدولة (المتمثلة في الجيش، الشرطة، المحاكم والسجون...) وبين الأجهزة الايديولوجية للدولة (المتمثلة في المؤسسات الدينية، والتعليمية، والقانونية، والسياسية، والنقابية، والإعلامية، والثقافية...). وأجهزة الدولة، سواء كانت قمعية أو ايديولوجية، تؤدي مهمة متكاملة في جوهرها وهي حماية الدولة والمحافظة على استمرارها.[٣٦]

٥- التعويض Compensation

«حيلة من حيل التوافق تلجأ إليها الشخصية بشكل شعوري أحيانا، وبشكل لا شعوري أحيانا أخرى، وأحيانا ثالثة تجمع بين الشكلين. وتلجأ الشخصية إلى هذه الحيلة حين تحس نقصا في جانب فتريد تعويض هذا النقص والتغلب عليه بتقوية جانب آخر، أو حين تحس الحرمان من نوع معين من الإشباع فتفرط في نوع آخر من الإشباع، لكي تعوض اللذة المتاحة، وتقهر ألم الحرمان من الإشباع المستعصي»[٣٧].

٦- تمركز حول الذات Egocentrisme

«يعني هذا المصطلح اتجاه وميل الفرد إلى الاهتمام بذاته وانشغاله بها في مقابل إهماله وعدم اهتمامه بالآخر واهتمامات الواقع، كما يطلق على تقويم المواقف والحكم عليها من وجهة نظر الذات دون اعتبار لرأي الآخرين وأحكامهم . وتستخدم مدرسة التحليل النفسي هذا المصطلح بمعنى النرجسية أو عشق الذات، وقد تظهر ظاهرة تمركز الفرد حول الذات كأحد الأعراض المرضية في بعض الأمراض النفسية والعقلية».[٣٨]

٧- جماعة مرجعية Groupe de référence

الجماعة، سواء كانت أولية (اتصال مباشر: الأسرة) أو ثانوية (اتصال غير مباشر: المدرسة، النادي...) تسودها مجموعة من المعايير والأهداف والقيم. . والأفراد المكونون للجماعة يلتزمون في سلوكهم بدرجات متفاوتة بالمعايير والأهداف والقيم السائدة فيها. والجماعة التي يتوحّد الفرد مع معاييرها وأهدافها وقيمها تسمى جماعة مرجعية.[٣٩]

٨- استبطان (استبصار) Introspection

«فهم الفرد لذاته ومعرفته بحقيقتها. فيقال هذا المريض مستبصر بذاته على وعي بأنه مريض وفي حاجة إلى العلاج، وهذا عكس مرضى الجنون الذين لا يعلمون عادة ولا يقرون بأنهم مرضى يحتاجون للعلاج ..»[٤٠].

٩ - أحكام قبلية jugement á priori

- أحكام بعدية jugement á postériori

في المنطق الحكم القبلي كل ما هو سابق على التجربة من أحكام ومعارف وأفكار وعكسها الأحكام البعدية وهي الأحكام المستخلصة من الواقع والتجربة، وهي أكثر مدعاة للتصديق من الأحكام القبلية.

١٠- إعادة الإنتاج Reproduction

مصطلح استعمله «بورديو» و «باسرون» في كتابهما «معاودة الإنتاج في التربية والمجتمع والثقافة»[٤١] ويقصدان به. «إن كل نفوذ يتمكن من أن يفرض معاني معينة بصفتها معاني مشروعة، وأن يفرضها عن طريق إخفاء علاقات النفوذ التي هي أساس قوته، يكون بذلك قد جمع قوته الرمزية الخاصة إلى علاقات النفوذ المشار إليها».[٤٢] ففي رأيهما أن المهمة الرئيسية للتعليم في المجتمع الطبقي هي المحافظة على النظام القائم وترسيخه في أذهان الناس وبذلك فالسلطة الحاكمة- في نظرهما- تحتكر استعمال العنف الجسدي، وتمارس العنف الرمزي من خلال العملية التعليمية التي تقوم بإ عادة إنتاج نفس قيم ومعايير الطبقة الحاكمة

١١- الوقت الحر Temps libre

هو الوقت الذي يقضيه الإنسان خارج أوقات العمل ليمارس أنشطة مختلفة (رياضية، فنية، ثقافية، اجتماعية، ترويحية، ..إلخ) حسب رغباته واختياره وطموحاته، ويشعر بالمتعة نتيجة ممارستها[٤٣].

١٢ـ العنف الرمزي Violence symbolique

استعمل هذا المصطلح كل من «بورديو» و «باسرون» في كتابهما «معاودة الإنتاج في التربية والمجتمع والثقافة» للتعبير عن نظريتهما القائلة بأن الطبقة المسيطرة هي التي تختار نوعا معينا من الإنجاز وتعطيه القدرة والقيمة، وعن طريق العمل التربوي تفرض هذه الطبقة ما سمياه

«تعسفا ثقافيا» باعتباره التحديد الشرعي للثقافة. وكل الأعمال التربوية تعتبر في نظرهما «عنفا رمزيا أو تعسفا ثقافيا» تفرضه الطبقة المسيطرة من خلال معاييرها وقيمها ونظرتها للحياة التي تضمّنها العملية التربوية ككل، وتفرضها على باقي أفراد المجتمع.

الهوامش والمراجع

(١) راجع - MOULINIER (P). L'animation un métier pas comme les autres. Rev. "Pour" N°. 59, mars avril 1978 Cité par: Poujol (Geneviève), Le métier d'animateur éd. Prival 1978. P. 75.

(٢) راجع - LIMBOS (Edouard), L'animation des Groupes de cultures et de loisirs, èd. E.S.F. Paris. 1984. P. 15

(٣) راجع LIMBOS (Edouard), La formation des animateurs de Groupes des jeunes 3° éd. Col. Formation permanente en sciences humaines, Paris, 1984. PP. 6-19.

(٤) المرجع السابق ص ١٩

(٥) راجع - POUJOL (Geneviève), Profession: animation. éd. Privat. 1989. P. 100.

(٦) راجع BESNARD (Pierre), Animateur Socioculturel, fonctions, formation, profession éd E.S.F 2° éd. 1986. P 41

(٧) مالانفان (شانتال)، اقتصاد الرياضة بفرنسا. ضمن كتاب «الرياضة، مظاهرها السياسية والاجتماعية والتربوية» سلسلة العلوم الاجتماعية رقم٢ الدار العربية للكتاب طرابلس ١٩٨٦ ص ١٢٣-١٢٤

(٨) راجع MERCIE (Pascal), Le sport, facteur d'insertion et d'intégration? in «Les 15-25 ans, acteur dans la cité. Institut de l'enfant et de la famille» éd. Syras. Paris. 1995 p.85.

(٩) راجع . THILLAY (Philippe), Le loisir quotidien des enfants et des jeunes. in Document de L'I.N.J N° 3 paris 1988. P.50.

(١٠) BESNARD (PIERRE), Mon vélo est-il un A.I.E (Appareils Idéologique d'etat) Revue "Education permanente" N° 37 .1997 . cité par: Besnard (P). Animateur socioculture Op.cit. 46.

(١١) راجع DUMAZEDIER (Joffre), Préface du livre de POUJOUL (Geneviève). Profession animateur op.cit. P.8-9.

(١٢) تبين من خلال بحث ميداني أجري على مجموعة من دور الشباب بالمغرب أن ٢٧ - ٢٦ في المئة من رواد هذه المؤسسات يتعاطون المخدرات، وأن ٩٠ في المئة من هؤلاء المتعاطين تقل أعمارهم عن ٢٥ سنة (المصدر: معطيات حول استهلاك المخدرات بالمغرب صحيفة الاتحاد الاشتراكي بتاريخ ١٩٩٥/١/١٤ ص ٧)

(١٣) راجع OLIVENSTEIN (Claude), Jeunes, le culte de la marginalité Interview. Nouvel Observateur. 22-28 Avril. 1993 P. 49.

(١٤) راجع CHALVON (Mireille), CORSET (Pierre), SOUCHIN (Pierre), L'enfant devant la Télévision. Ed. Casterman. Begique. 1979. P. 105.

(١٥) راجع POUJOUL, (G.) Op.cit p. 198

(١٦) راجع THILLAY (Philipe) Le loisir quotidien des enfants et des jeunes in Document de L'I.N.J N° 3. Paris 1988. P.47.

(١٧) راجع SUE (Roger) Le loisir. Que sais-je? P.U.F 1993. P.11

(١٨) المرجع نفسه

(١٩) راجع HENRY (André) Le temps libre, un espace social essentiel in Document de l'I.N.J.N° 3. Paris 1988. P. 12-13.

(٢٠) راجع BESNARD (Pierre), Animateur socioculturel. Ed. E.S.F. 1986. P. 28-29.

(٢١) راجع - ALINSKY (Saul), Manuel de l'animateur social Une action directe non violente Collection "Points". Ed. du Seuil. Paris 1976. P .141.

(٢٢) المرجع السابق. ص ١٤٤

(٢٣) المرجع السابق ص ١٥١

(٢٤) عودة (محمد)، أساليب الاتصال والتغير الاجتماعي دار النهضة العربية بيروت دون تاريخ ص ١١٢

(٢٥) المرجع السابق ص ١١٢-١١٣

(٢٦) يراجع في هذا الشأن كتب «بيرن» لا سيما:

BERNE (Eric), Analye Transactionnelle et psychothérapie. paris. Payot. 1971.

BERNE (Eric), Psychiatrie et psychanalyse à la portée de tous. Paris. Stock. 1975.

(٢٧) حجازي (مصطفى)، الاتصال الفعال في العلاقات الإنسانية والإدارة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٧ ص ٧٨-٨٠.

(٢٨) راجع JAOUI (Gysa), Le triplemoi, éd. R. Lafont col "Reponses" Paris. 1979. P 37-45.

(٢٩) راجع BOURDIEU (Pierre), et PASSERON (J.e), La Reproduction. Paris. ed. Minuit. 1970.

(٣٠) راجع HOGGART (Richard), Une seule ou plusieurs Cultures? in. "Le handicap socio-culturel en question" Les éd. E.S F. Paris 1973. P. 105-109.

(٣١) راجع BOURDIEU (Pierre), La sociologie de la culture populaire in Ibid. P. 117

(٣٢) راجع MORIN (Violette), La culture de masse et la culture de l'école. in Ibid P 128.

(٣٣) راجع HENRY (André), Le Temps libre, un espace social essentiel, in document de l'I.N.J. N° 3. Paris. 1988. p. 12-13.

(٣٤) راجع LIMBOS (Edouard), L'animation des groupes de culture et de loisir. Ed. E.S.F. Paris. 1994. P.5.

(٣٥) كامل (مصطفى)، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية بيروت دون تاريخ ص ٢٩٨

(٣٦) راجع ALTHUSSER (Luis). Positions. Ed. Sociales. 1976. Paris. P.81-87.

(٣٧) طه (فرج عبد القادر)، معجم علم النفس والتحليل النفسي ص ١٣٠

(٣٨) طه (فرج عبد القادر)، معجم علم النفس والتحليل النفسي دارالنهضة العربية بيروت دون تاريخ ص ٤٣

(٣٩) كامل (مصطفى) معجم علم النفس والتحليل النفسي. ص ١٤٦

(٤٠) أبو النيل (محمود)، معجم علم النفس والتحليل النفسي ص١٦٤

(٤١) راجع BOURDIEU (Pierre) PASSERON (Jean-Claude), La Reproduction dans l'éducation, la société et la Culture. Minuit 1970.

(٤٢) راجع BOURDIEU (P.), PASSERON (J.C.) Ibid. P.4.

(٤٣) راجع SUE (Edouard), Le Loisir. Que sais-je.P U.F. n.1871. Paris 1993. p.3.

مكانة الإنسان في الكون

د. نضال قسوم *

مقدمة

أولا: ما هو الكون ؟

ما هو الكون، سؤال تبادلته الحضارات والعقول الإنسانية عبر التاريخ منذ القدم، وقدمت له أجوبة جد مختلفة، مستقاة من الأساطير أحيانا، ومن الخيال والتصور البشري أحيانا أخرى، ومن الوحي السماوي تارة، ثم من نتائج العلم عبر العصور تارة أخرى .

ما هو الكون ؟ سؤال يمكن التطرق إليه على مستويين. فربما نقصد بالسؤال التعريف الذي نعطيه للكون، وفي هذه الحالة تعطى له إجابتان، وربما نعني المحتوى الذي يتضمنه الكون (بعد تعريفه) والشكل الذي اتخذه، وفي هذه الحالة نجد إجابات عديدة قدمتها الحضارات والفلسفات والعلوم عبر التاريخ..

فالفلاسفة يعرفون الكون، حسب الفيلسوف الفرنسي أندريه كونت - سبونفيل André ComteSponville، على أنه «مجموع كل مايوجد» (يعني ماديا)[1]. وهذا يعني أن الكون واحد، لأنه لو وجد «كونان» لكان الكون بهذا

* كلية الدراسات التكنولوجية ، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب- الكويت

التعريف (المجموع) هو الكل، أي مجموع الكونين. ولو كان هناك عدد لا نهائي من «الأكوان» لعرف الفلاسفة «الكون» بمجموعها. وبهذا التعريف، لا يمكن أن يوجد كون آخر إلا إذا كان جزءا من الكون الكلي. ومن ثم وجب التفريق بين «العالم»، واحدا أو متعددا، وبين الكون الواحد، وهو تفريق هام من حيث المفهوم والمصطلح. وإذا سأل أحد «وما وراء الكون؟» أجابه الفلاسفة أن ما قد يوجد «وراء الكون» لا يمكن أن يكون ماديا، وإلا شمله الكون، ولذا فهو بالضرورة «فوق- حقيقي» surreal ، كالله مثلا. وقد يسأل المؤمن :«ألا يمكن لله أن يخلق كونين إذا شاء؟» فيجيبه الفلاسفة أن قدرة الله اللانهائية تسمح له بخلق كل ما هو معقول وممكن (بالمعنى المنطقي)، وأن خلق كونين يُعَرَّف كُلٌّ منهما على أنه «المجموع» أو «الكل» شيء غير مقبول منطقيا بل فيه تضاد. ولذا فالكون هو الكل (الفيزيائي)، وهو واحد.

أما علماء الطبيعة (الفيزيائيون) فيقدمون نفس التعريف تقريبا مع إضافة ملاحظة جد هامة. يُعَرِّفُ بلو دايفيس Paul Davies الكون (في كتابه «الله والفيزياء الجديدة») على النحو التالي : «هو كل شيء فيزيائي موجود، وأقصدبذلك كل المادة الموزعة عبر المجرات وبينها، كل أنواع الطاقة، كل الأشياء اللامادية مثل الثقب السوداء وأمواج الجاذبية، وكل الفضاء أيضا حيثما امتد إلى ما لا نهاية»[٢] ولكن الفيزيائيين يؤكدون أيضا أن تعريف الكون لا يدخل فيه سوى ما هو قابل للإدراك والمعرفة، فلو وجدت أجسام (مجرات أو أجرام أخرى) لن يمكننا التطلع إليها، فلايصح آن نعتبرها جزءا من الكون، بل نضعها «خارجه»، في الخيال مثلا[٣].

وإذا اتفقنا على تعريف الكون فسرعان ما تواجهنا تساؤلات أهم وأعمق، منها على وجه الخصوص . هل للكون مغزى أو دلالة للإنسان؟ ما هي وكيف نتعرف عليها؟

ماذا نقصد بفكرة المغزى والدلالة أولا؟ في منظورنا، يمكن أن نبحث للكون عن «مغزى غائي»، أي السير في اتجاه معين ونحو هدف مرسوم، أو «معنى الرموز والدلالة الاجتماعية»، أي وجود معنى رمزي لمحتوى الكون، أو «معنى القيمة»، أي وجود قيمة ما لهذا الكون، وأخيرا عن «دلالة ميتافيزيقية»، أي الإشارة إلى وجود خالق وعالم غيبي وراء الكون.

فإن الكون الذي يسير في اتجاه مضبوط صار أمرا لا يجادل فيه أحد، منذ أن أثبتت الاكتشافات الفلكية عند مطلع هذا القرن أن الكون خلق منذ مدة محددة (حوالي ١٠ إلى ١٥ مليار

سنة) وأنه بقي يتطور منذ لحظته الأولى إلى اليوم بشكل لا يمكن عكسه Irreversible (وهو ما يفرضه قانون الديناميكا الحركية الثاني)، وخلاق (وهو ما تثبته المشاهدات من ظهور الأجرام والأجسام الجامدة والحية بطريقة تدريجية) هذا ما يسميه الفيزيائيون بالسهم الزمني الموجه، مما يؤكد أن الكون يسير في طريق أحادي الاتجاه.

ولكن هل هذا يعني أن هناك هدفا يسير الكون نحوه؟ أولا يحق للإنسان أن يعكس السؤال ويقول : هل يعقل أن يوجه الكون على طريق مضبوط من دون أن يوجد هناك هدف في الأفق؟ فإذا قبلنا بهذا النوع من التفكير فعلينا أن نطرح السؤال الأول بصيغة أخرى: وما هو ذلك الهدف إذن؟ الإنسان؟ هذا ما يقول به دعاة «المبدأ الإنساني Anthropic Principle» [4] إذ يوضحون أن في الكون تناسبا وتناغما مذهلين بين المقادير الفيزيائية (كتلة الكون، شدة الجاذبية، الطاقة المصدرة من طرف الشمس والنجوم، حجم الأرض،...إلخ) لم يكن للإنسان أن يوجد لولاها. ومن ثم ينصون على هذا المبدأ، الذي اقترحه أصحابه في ثلاث صيغ: «المبدأ الإنساني الضعيف» (لديكي Dicke) الذي ينص على أن ما دام هناك مشاهدون (بشر) في الكون فلابد لهذا الأخير أن يحتوي على صفات تسمح لهم بالظهور والوجود، و «المبدأ الإنساني القوي» (لكارتر Carter) الذي يؤكد أن الكون لابد أن يتشكل بطريقة تجعل قوانينه ونظمه تؤدي يوما إلى ظهور المشاهدين، و «المبدأ الإنساني النهائي» لـ (بارو وتبلرBarrow & Tipler) الذي يقرر أن الإنسان لابد أن يظهر في الكون،وبعد ذلك لن يختفي منه، وإلا عاد الكون إلى حالته «ماقبل البشرية» فيخرج الإنسان إلى الوجود من جديد.

وإذا قبلنا بهذه الأجوبة، فإن إشكالية هامة سرعان ما تطرح نفسها عليها: كيف يمكن للإنسان - وهو جزء من الكون - أن يكون هو هدف الكون؟ ثم هل يمكن للإنسان أن يقدر بفكره أن يمثل ذلك الهدف ؟ وما دام الإنسان قد ظهر، فإلام يصير الكون الآن؟

إن المخرج الوحيد من هذه الإشكاليات المزعجة هو أن يقرر الإنسان أن المغزى الغائي للكون يكاد يكون بديهيا، ولكن الغاية من وجود الكون لايعقل أن يعثر عليها ضمن الكون، بل يجب أن توجد «وراء الكون»، عند الخالق، وهذا ما يستنتجه معنا الفيلسوف كونت - سبونفيل الذي يقرر: «لا يكون للكون معنى إلا إذا وجد هناك إله..غاية الكون، بالمعنى المضبوط، إما أن يكون غيبيا (إلهيا) أو لا يكون»[5].

ثم هناك نتيجة أخرى هامة نستخلصها من هذا النقاش، هي أن مفهوم «الغاية» (بالنسبة للكون) مرتبط بمفهوم «النهاية»، إذ لا يعقل أن توجد غاية ما، وأن يبقى الكون يسير نحوها إلى مالانهاية. ومسألة «النهاية» هذه من أهم ما يمكن أن يناقش عن الكون، وسوف نعود إليها بشيء

من التركيز في بحثنا هذا.

أما عن المعنى أي الرموز والدلالة الاجتماعية، أي ما قد يرمز إليه الكون بمحتواه، فهذا أمر يصعب - وربما يستحيل - التعرف عليه، خاصة من الناحية العلمية. طبعا نترك جانبا في نقاشنا (الجاد)- هنا اعتبارات التنجيم وتمثيل الآلهة وغير ذلك من أفكار نحن الآن في غنى عنها - وما دام العلم - بحكم توجهه - غير قادر على إبراز معاني الأشياء، حتى المادية، فلا ملجأ إلا إلى الديانات والكتب السماوية. ونجد أنفسنا مدفوعين مرة أخرى إلى توجيه الإصبع إلى الخالق لإيجاد معنى لهذا الكون.

كذلك مسألة المعنى (زاوية القيمة)، أي وجود قيمة ما لهذا الكون، يكاد يستحيل علينا مناقشتها، لأن القيمة لا يمكن التعبير عنها إلا بالمقارنة. فذاك شيء «ثمين» فقط بالنسبة لهذا الشيء الرخيص. وما دام الكون هو «الكل» بالتعريف الذي اتفقنا عليه، فلا يمكن أن يقارن بكون أو شيء آخر. ثم إن الكون يحتوي على كل شيء، مادي وفكري، فهل يمكن لنا - من الداخل- أن نناقش قيمته؟

أما الدلالة الميتافيزيقية، أي الإشارة داخل الكون إلى وجود خالق وعالم غيبي وراءه، فهي تمثل شيئا بالغ الأهمية. ربما أهم تساؤل يجب للإنسان أن يطرحه على نفسه، ولكنها مسألة مختلف فيها فمن الناس مَنْ يرى أن ظواهر الكون وخاصة تناغمه لايمكن تفسيره إلا بافتراض وجود خالق مدبر، ويعتمد هذا الرأي أساسا على برهان «القصد والتدبير»[٦] الذي ينص على أنه مثلما لا يعقل - ولا يقبل أي بشر - أن الساعة اليدوية أو السيارة أو الحاسوب قد تركبت هكذا بالصدفة، كذلك لا يعقل أن يكون هذا الكون المذهل بما فيه قد ظهر وتطور إلى ما هو عليه هكذا بالصدفة. بل يذهب البعض إلى الإلحاح على أن التجربة الإنسانية قد برهنت أن الكون لا يقتصر على البعد المادي، بل هناك من دون شك جانب روحي يفسر وجود الإنسان وحياته ومصيره على الأقل وفي المقابل نجد من البشر من يرفض ذلك كله ويؤكد إمكانية تفسير كل شيء بما في ذلك ظهور الكون والحياة والعقل، بواسطة العلم، ولا يحتاج - في هذا التفسير- إلى خالق أو أرواح أو عالم غيبي[٧].

إن هاتين الصورتين للكون : الكون المادي من جهة، والكون المتعدد الأبعاد والأشكال (مادي وروحي على الأقل) تمثلان الفكرتين الأساسيتين اللتين أقام الإنسان عليهما تصوراته للكون عبر التاريخ. وقد عرفت هذه التصورات البشرية للكون تطورا كبيرا، ومرت بمراحل مختلفة عكست مدى نضجنا العقلي وتقدمنا الفكري والعلمي. وقصة هذا التطور تمثل في ذاتها موضوعا شيقا

اهتم به الباحثون في مجال تاريخ الفلسفة والعلوم، ولكن موضوع مكانة الإنسان في الكون - الذي يرتبط بهذا الأخير ارتباطا وطيدا - يبدو لنا أكثر أهمية وخصوبة، وهو الذي سوف نتطرق إليه بشيء من الإسهاب في هذا البحث.

ولكن ربما يجدر بنا من باب المنهجية والشمولية التطرق أولا للتصورات المختلفة التي وضعها الإنسان للكون.

تصورات الكون

عرف تصور الإنسان للكون تطورات كبيرة وهامة، ويمكن تسميتها في كثير من الأحيان بالثورات الفكرية والعلمية الجذرية. وتتجلى هذه التطورات المذهلة في المصطلحات والمفاهيم والتساؤلات التي نطرحها اليوم عند التطرق إلى هذا الموضوع. فإذا كان يبدو لنا بديهيا اليوم أن الخوض في ميدان الكوسمولوجيا (علم الكون) يعني ببساطة محاولة الإجابة عن السؤالين التاليين:

أ- ما هذا الكون الذي نوجد فيه؟ وما مكانتنا منه ؟

ب - كيف وجد هذا الكون؟ وهل تغير منذ خلقه وكيف ؟

فإن المصطلحات والمفاهيم والتساؤلات كانت تختلف جذريا عند القدامى، وتطورت تدريجيا عبر التاريخ. فهذا النوع من الطرح أولا يحمل في طيه مبدأين أساسيين هما: الفصل بين عالم الطبيعة (الكون المادي الذي هو مجال العلم)، وعالم الغيب (الكون الروحي، بما في ذلك الله والملائكة والجنة والجحيم، التي هي ليست مجالا للعلم)، ثم التفريق بين مفهوم «العالم» ومفهوم «الكون». وتتضح هذه الإشكالية الأخيرة بمجرد معرفة أن كلمة «الكون» لم ترد ولو مرة واحدة في القرآن الكريم، وقليلا ما استعملت في الأعمال والمؤلفات الضخمة التي أنتجها القدامى، بما فيهم المسلمون. وكان المولى تعالى قد عبر عن هذا المفهوم في كتابه بلفظ «السماء (الدنيا)» و«السماوات». أما الفلاسفة من برمنيدس إلى أرسطو، ثم من إخوان الصفا إلى البيروني وابن رشد، فكانوا يستعملون كلمة «العالم» أو «عالم الأفلاك»[8]. ونفضل اليوم مصطلح «الكون» لأنه يضم ولايفرق بين السماء والأرض، ولأنه ينزع من الذهن فكرة وجود «عالم» سماوي يختلف عن عالمنا الأرضي. وهذا كله يترجم تقدما علميا وفكريا معتبرا. فالاعتقاد بأن هنالك فرقا أساسيا بين الأرض والسماء ساد عبر الحضارات القديمة (بما فيها اليونانية والشرقية، والإسلامية كذلك) إلى أن تمكن غاليليو Galilee من إظهار العكس سنة ١٦١٠، ونعرف ما عاناه غاليليو من اضطهاد من طرف الكنيسة بسبب اكتشافاته وآرائه العلمية الثورية.

إن تصور البشرية للكون مرَّ بمراحل عديدة ومختلفة، وقد عرف تغيرات جوهرية. فما نعرفه اليوم عن الكون، ومعظم هذه المعلومات صارت راسخة لا جدال فيها، يختلف جذريا عما كانت تعتقده الحضارات القديمة أو يتصوره أسلافنا العلماء، بل يختلف جذريا عما كنا نظن في بداية قرننا هذا. فالحضارات القديمة كانت تتصور «العالم» في شكل كائن حي، موجود منذ الأزل، يظهر حركات مختلفة في أعضائه، وهو مسير من طرف «عقل» قام بإنشائه وترتيبه. أما الكون الذي كانت تراه البشرية في بداية القرن العشرين فهو أزلي، لا محدود في أبعاده، متجانس في محتواه المادي، مستقر (أي لا متغير الشكل والوجود)، وإقليدي الهندسة. كذلك لم تكن لنا معرفة بوجود مجرات أخرى مثل مجرتنا (درب التبان)، ناهيك عن مجموعات المجرات، كما لم نكن نعرف ولا نقدر على حساب عمر الكون ولاعمر الأرض ولاعمر الشمس[٩]. والكون كما نعرفه اليوم معاكس تماما لتلك الصورة، فهو محدود العمر (حوالي ١٠ إلى ١٥ مليار سنة)، محدود في قطره (حوالي ١٠٢٣ كلم، أي مئة ألف مليار مليار كيلومتر)، لا متجانس من حيث توزيع المادة (المجرات والنجوم والغازات) عبر فضائه، متطور في شكله وفي حالته الفيزيائية منذ لحظته الأولى، وفي توسع مستمر.

وللتعرف على مدى تطور الكوسمولوجيا(علم الكون)، خاصة في العصور الأخيرة، يكفي أن نتساءل إلى أي زمن ماض يمكن للعلم أن يعود بنا إلى بداية الكون. في بداية القرن العشرين كنا نعرف قوة الجاذبية جيدا فكان باستطاعتنا شرح تكوين النجوم داخل المجرات، وهذا يعني العودة إلى حوالي مليار أو ملياري سنة بعد ميلاد الكون. وفي الأربعينيات كانت الفيزياء النووية قد قطعت أشواطا طويلة من التقدم، الشيء الذي سمح للإنسان بتفسير التركيب النووي داخل النجوم، وكذلك عند بداية الكون، عند زمن يقدر بحوالي ثلاث دقائق بعد اللحظة الأولى. وفي السيتنات والسبعينات تمكنت فيزياء الجسيمات الأولية من بناء نماذج جد متقدمة عن تركيب البروتون والنوترون (لبنات النواة)، مما يسمح للباحث من تتبع التطور الكبير والمعقد الذي حدث في الكون بين ميليثانية(١٠-٣ ثا) و ٣ دقائق. واليوم بعد الأبحاث والنظريات التي وضعت خلال العشرين سنة الأخيرة، يستطيع العلماء تقديم صورة مفصلة عما حدث في الكون منذ اللحظة ١٠-٣٤ ثانية، وهذا زمن يعجز العقل البشري عن إدراكه لشدة اقترابه من اللحظة الصفر. وهذا يوضح جيدا مدى التطور العلمي والفكري المذهل الذي عرفه العقل البشري في علم الكون[١٠].

وبسبب هذه التطورات أو التغيرات الجوهرية التي طرأت على التصور الإنساني للكون، نجد الباحث والكاتب الأمريكي هاريسون Harrison[١١] يصرح بأنه لا يحق لنا استعمال لفظ «الكون»

في معظم الأحيان، خاصة عندما يتم عرض التصورات البشرية المختلفة، ولو كانت مؤسسة على المبادىء العلمية الصلبة، ومدعمة بالنتائج التجريبية والرصدية المؤكدة، فيوصي بالتحفظ واستخدام مفهوم ومصطلح «نموذج الكون» (المقترح). وقد تكون نماذج الكون حينئذ قائمة على أسس فلسفية أو دينية أو علمية أو حتى فنية.

ونحن نؤيد تماما هاته الفكرة، إلا أننا سوف نستعمل لفظ «الكون» تجاوزا في التعبير، بسبب بساطة اللفظ وثقل عبارة «نموذج الكون»، فنقول مثلا «الكون العضوي» أو «الكون الميكانيكي» ونرجو أن يتذكر القارىء باستمرار أننا في الحقيقة نقصد بذلك «النموذج العضوي للكون» و «النظرية الميكانيكية للكون».

إذن لقد مرت صورة الكون في ذهن البشرية وعلمائها بتغيرات جوهرية، ويمكن تلخيص أهم تلك الصور في النماذج الرئيسية التالية:

- الكون من منظور أسطوري، وهو التصور الذي عرفه الإنسان خلال عصور ما قبل التاريخ[١٢].

- الكون العضوي، الذي أنتجته الحضارات القديمة، خاصة منها اليونانية[١٣].

- الكون الصوفي، وهو مجمل الأفكار التي قدمها أقطاب الصوفية في الإسلام من فكرة «الفيض» (من الذات الإلهية) إلى نظرية «وحدة الوجود» (أو وحدة «الحق» و «الخلق»)[١٤].

- الكون الميكانيكي، أي الذي لا يخضع إلا لقوانين ميكانيكية، وهو التصور الذي ساد بعد اكتشاف كبلر Kepler ونيوتن Newton لقوانينهما[١٥].

- الكون المتطور، وهو النموذج المعاصر، الذي نعرفه منذ أعمال أينشتاين Einstein (نظرية النسبية الخاصة والعامة) ولوميتر Le maître وغاموف Gamow (نظرية الانفجار العظيم) والدعم التجريبي من طرف هابل Hubble (اكتشاف التوسع الكوني) وبنزياس Penzias وولسن Wilson (اكتشاف الإشعاع الكوني الأولي)[١٦].

ولا بأس أن نقدم هنا لمحة وجيزة عن أهم التطورات التي حدثت حول تصور الكون.

يمكننا القول إن الاهتمام بموضوع الكون بدأ مع نمو العقل والوعي لدى الإنسان. فمع تطور القدرات العقلانية للبشر، يزداد التطلع إلى الأمور العظيمة، التي تفوقنا في كل شيء والمجردة خاصة (الله، الكون، الحياة.. إلخ)

ولا يمكن تحديد زمن بروز الكوسمولوجيا كنشاط بشري لأن التطلع إلى الكون - كما أشرنا- يعود إلى الأزمنة الأولى من وجود الإنسان العاقل على الأرض. وكانت التصورات الأولى أنذاك

(ربما منذ مئات الآلاف من السنين)، متأثرة بالنظرة السحرية للبشر إلى محيطهم. فكل الظواهر كانت تفسر على أساس أفعال وأهواء «الأرواح»، وهي سلوكات وخصائص بشرية كان الإنسان يسقطها على الطبيعة، وبالتالي يكسيها بغلاف إنساني[١٧].

ثم جاء عصر «ما قبل التاريخ»، منذ حوالي عشرة آلاف سنة، وفيه ظهرت وطغت الميثولوجيا، إذ تحولت الأرواح، التي كانت موجودة عبر الطبيعة، وتتحكم في الظواهر، إلى آلهة تمثل نفس التحكم في الظواهر الطبيعية، ولكنها عبرت عن قدرة التجريد التي شهدها الإنسان في فكره ولغته. والميثولوجيا يمكن اعتبارها مجموعة من المحاولات العلمية البدائية، لأن البشر تفطنوا إلى وجود «أشياء» تتحكم في الطبيعة والكون، لكنهم احتاجوا إلى أزمنة طويلة للوصول إلى فكرة «القوانين»، فعبروا عنها أولا بالآلهة، ثم السنن الكونية، ثم أخيرا القوانين. وكل الحضارات مرت بالمرحلة الميثولوجية هذه، مما يؤكد كونها مرحلة ضرورية في تطور الفكر الإنساني[١٨].

وسرعان ما فرضت فكرة (مركزية الإنسان في الكون) أو «الأنثروبومركزية» نفسها على المجتمعات البشرية، فأسست عليها تصوراتها ونظرياتها، تمثلت بالخصوص في نموذج أرسطو، الذي ظل سائدا لدى العلماء حوالي ألفي سنة. ولم يجرؤ مئات العظماء من المفكرين على رده أو تعويضه لأنه كان يحمل أحسن المزايا التي يتمناها الإنسان في نموذج كوني[١٩]: عقلاني، أي بسيط، ومتخلص من الأرواح والأهواء، مرتب وأنيق يعكس تناغم الحركات السماوية، ومركزية الأرض فيعطي للإنسان مكانة مركزية وأساسية، وغائي، أي يعطي للكون وللحياة البشرية غاية ومعنى

ومع الكتب السماوية أتت - أو تأكدت - فكرة الخلق من العدم، التي أجابت بها الديانات التوحيدية عن التساؤل حول مصدر الكون، كما أقدمت الكتب المقدسة على الإجابة عن لغز المستقبل، سواء بالنسبة للكون أو للإنسان. ولكن المفكرين الدينيين، سواء اليهود (من أمثال موسى بن ميمون Maimonides)[٢٠] أو النصارى (ويمثلهم توما الأكويني(Thomas Aquinas)[٢١] أو المسلمين (من إخوان الصفا إلى ابن عربي، مرورا بابن سينا والبيروني وابن رشد)[٢٢] قدموا تصورات كونية لا تكاد تختلف عن نموذج أرسطو، باستثناء النظريات الصوفية التي ركبها ابن سينا وابن عربي خاصة، وهي نظريات متكاملة ومستقلة في أسسها الفكرية، وهي جد مبتكرة، وإن كانت في أغلب الأحيان غريبة ومدهشة.

ثم حدثت الثورة الكوبرنيكية والميكانيكية، التي حطمت كون أرسطو وتصورات المسلمين الصوفيين، وعوضتها بكون آلي بارد وجاف، لا مركز له ولا هدف، لا نهائي المسافات، وتحكمه

قوانين يجهل مصدرها تماما، وأهم من ذلك كله أن الإنسان فقد فيه مكانته المركزية. وفتح المجال بذلك للنظريات العلمية الأكثر دقة وتمسكا بالمنهجية، ولكن في نفس الوقت للفلسفات المادية الإلحادية.

وأخيرا ظهرت الكوسمولوجيا الحديثة، بعد حدوث انعراجات علمية بالغة الأهمية، خاصة منها نظرية النسبية العامة وهي نظرية للفضاء والزمن والجاذبية تصلح لدراسة الكون ومحتواه، وعلى الصعيد الرصدي اكتشاف تباعد المجرات وتوسع الكون (من طرف هابل). كل هذا سمح بوضع أهم نظرية كونية عرفها الإنسان منذ نشأته، نظرية «الانفجار العظيم»[٢٣]، التي لا يسع المجال ولاالموضوع للتطرق إليها هنا.

مكانة الإنسان في الكون عبر التاريخ

احتل الإنسان- في تصوره على الأقل - موقع المركز ومكانة الصدارة في الكون منذ العصور القديمة وحتى القرون الأخيرة. فلو طرح خلال تلك الفترة السؤال الموالي على شخص مثقف(رجل علم أو فلسفة أو دين): هل تظن أنه يمكن (أو كان من الممكن) وجود كون خال من البشر طوال الزمان؟ لأجاب فورا: لا، لا يعقل أبدا. فالكون في تصور البشرية، منذ ماقبل التاريخ وعند معظم الحضارات أو كلها حتى ظهور نظرية كوبرنيك، ما هو إلا مجال مادي وضع من أجل تمكين الإنسان من الحياة والعمل.

وتجسد هذا الاعتقاد في النظريات التي وضعها القدامى حول الكون والإنسان، إذ تضمنت جلها أحد المبدأين التاليين (أو كليهما في معظم الأحيان): مركزية الأرض (Geocentrism) ، أي أن الأرض تقع في مركز الكون، ومركزية الإنسان (Anthropocentrism) التي تعتبر الإنسان جوهر الكون الذي يتمحور كل شيء حوله.

ولكن لما تقدمت الطرق العلمية، وخاصة منها الأرصاد الفلكية، وبدأ الاختلاف يتأكد بين النتائج الميدانية، وبين ما تقرره تلك النظريات، كان لامفر من إعادة النظر في تلك المبادىء ،والاعتقادات الراسخة. وهذا ما قام به كوبرنيك، الفلكي، الذي أمضى سنوات طويلة يدرس نظرية بطليموس الجيومركزية حتى تيقن أنه ليس من الممكن التوفيق بينها وبين النتائج الرصدية وأن الحل الوحيد هو اعتبار الشمس مركزا للكون وجعل الأرض تدور حولها كباقي الكواكب[٢٤].

ولما كان كوبرنيك يعلم جيدا ما يترتب على ذلك من نتائج دينية وفلسفية، وما سيكون موقف الكنيسة من هذه الفكرة الجريئة، أجل نشر كتابه الشهير إلى آخر أيامه، إذ لم ير الصفحات الأخيرة مطبوعة إلا وهو على فراش الموت. ذلك لأن إزاحة الأرض من المركز يعني أن الجحيم الذي يضعه الاعتقاد المسيحي في قلب الأرض صار مرميا في مكان ليست له أي أهمية أو خاصية مهمة. والإنسان، الذي خلقه الله عند النصارى في صورته، ووضع له هذا الكون، صار يحتل موقعا ثانويا. كل هذا طبعا لم يكن للكنيسة أن تقبله أو تسمح به أبدا. ولذا تفادى كوبرنيك الصراع والمواجهة، وألح على أن يبقى الكون أنثروبومركزيا، أي أن يحافظ الإنسان على مكانته المركزية، وأن الأرض نفسها لم تزح عن المركز إلا بقليل ضئيل، إذ المسافة بين الأرض والشمس مهملة تماما أمام أبعاد الكون الشاسعة[٢٥]. وتحلى كوبرنيك بالديبلوماسية المحترمة فأهدى كتابه إلى البابا.

ولكن الفعلة كانت قد تمت والفجوة قد فتحت، وكان من المتوقع جدا أن يأخذ بالفكرة رجال آخرون، لا تتوفر فيهم نفس اللباقة التي كان يتمتع بها كوبرنيك. وحدث ذلك بالفعل مع غاليليو (Galilei) ، الذي أوصلته شخصيته الفخورة والمغرورة إلى صراع حاد مع الكنيسة. وكان الجديد مع غاليليو أن المنظار الفلكي، الذي كان قد اخترع منذ زمن قصير، صار يسمح له بإظهار وإثبات أن ما على القمر من تضاريس لا يختلف إطلاقا عما هو على الأرض، وأن للكواكب الأخرى أقمار كذلك مثلما للأرض، وبذلك يبرهن على أن ليست للأرض أية خاصية ترفعها أو تميزها عن باقي الكواكب.

ثم تواصل تدهور مكانة الإنسان في الكون مع تحطيم نظرية أرسطو التي وضعت الأرض وسط السماء، وقسمت عالم الأفلاك إلى مجال ما تحت فلك القمر، وما فوق فلك القمر، واعتبرت السماء مستقرة والنجوم بعيدة وثابتة في الموقع والحالة. تم تحطيم هذه الصورة عند ظهور المذنبات التي برهنت الأرصاد على أنها ليست تحت–قمرية، وظهور السوبرنوفا Super-Nova * في زمن براهي تيكو (Brahe) وكبلر (Kepler)[٢٦]، وهو الشيء المناقض تماما لتصور أرسطو، لأن ظهور نجم جديد ساطع جدا ثم اختفاءه بعد مدة قصيرة شيء مستحيل في ذلك التصور.

ووصلت مكانة الإنسان إلى الحضيض في بداية القرن العشرين مع اكتشاف المجرات الأخرى وأبعاد الكون الحقيقية وخاصة تعرف العلماء على عمر الكون. فبعد أن فقدت الأرض موقعها المركزي ضمن المجموعة الشمسية، وصارت كوكبا من بين تسعة كواكب ليست حتى أكبرها أو

* نجم منفجر يتعاظم ضياؤه فجاة، ثم يخبو في بضعة أشهر أو سنوات

أقربها إلى الشمس، لم تعد الشمس ذاتها مركزية إذ اتضح أنها نجم عادي- بل صغير - من بين مئة مليار نجم في مجموعة ضخمة تدعى المجرة، وأن الشمس تقع في ضاحية نائية منها. ثم اكتشف الإنسان أن المجرة نفسها ليست إلا واحدة من بين مئات الملايين من المجرات المماثلة موزعة في كون ذي قطر يقدر بـ ١٠٢٣ كلم، أي ١٠ مليار مليار مرة أضخم من الأرض وحوالي مليار مليار مليار مرة أكبر من الإنسان. ليس هذا فحسب بل صار واضحا أن هذا الكون موجود منذ زمن طويل، فقد خلق منذ حوالي ١٠ أو ١٥ مليار سنة، وأن الإنسان لم يوجد على الأرض إلا منذ بضعة ملايين سنة. زد على ذلك التطورات العلمية المختلفة، خاصة منها نظرية التطور البيولوجي التي اعتبرت الإنسان نتيجة سلسلة من التحولات البيولوجية عبر التاريخ، من حموض أمينية إلى خلية إلى جسم بدائي إلى حيوانات بسيطة ثم معقدة ثم قردة وبشر. وساهم أيضا في هذا السير التدهوري والاحتقاري للإنسان ومكانته في الكون ظهور فلسفات تقلل من أهمية الإنسان والحياة أو تنفيها تماما، كالمادية التي تلغي البعد الروحي للإنسان، والوجودية التي لاترى للحياة مغزى أو قيمة.

وأدى كل هذا بالعلماء إلى الإلحاح على عدم إعطاء الإنسان أي قيمة خاصة أو مكانة مفضلة أو دور هام في أي نظرية توضع، سواء كانت علمية أو فلسفية، وسمي هذا الموقف الجديد بمبدأ الوسطية (Principle of Mediocrity) [٢٧]. واعتمد علماء الكون مبدأ مماثلا كنقطة انطلاق في الدراسات النظرية، أي محاولات وضع النماذج الكونية، وسمي بالمبدأ الكوسمولوجي (Cosmological Principle) ، وهو ينص على أن الكون يجب أن تكون له نفس الصورة والخصائص من أي بقعة يرى أو يدرس منها. أي، بتعبير آخر، أن موقعنا الأرضي لا يحتوي على أي خاصية بالنسبة لباقي الكون.

وخلاصة القول أن الإنسان في أواسط هذا القرن وجد نفسه ضائعا في هذا الكون الشاسع، وحائرا في سير التاريخ والعلم والفكر.

هل خلق الكون من أجل الإنسان ؟

وبدأ الإنسان يلاحظ أن معظم ما يحيط به من كائنات وأجسام هي ملائمة لنمط عيشه وأيضا لمتطلباته البيولوجية. فخاصيات المناخ الذي يعيش فيه، من درجة حرارة وتركيب كيميائي وخصائص فيزيائية (كالضغط وغيره)، كلها تناسب الحياة البشرية، وكذلك الأمر بالنسبة للنباتات والحيوانات التي إما أن الإنسان يحتاج إليها في معيشته أو

أنها تلعب دورا إيجابيا وهاما - بطريقة أو بأخرى- في تهيئة أو تحسين ظروف الحياة للإنسان على هذه الأرض.

ومن ثم كان من الطبيعي بل من المنتظر أن يعمم الإنسان هذه الفكرة على الكون كله ويعتبره مخلوقا من أجله، خاصة وأنه (الإنسان) يحتل مع الأرض موقعا ظنه مركزيا في الكون مدة طويلة. فتساءل الإنسان عما إذا كان خلق الكون كله من أجله هو، وقدم لذلك إجابات مختلفة عبر التاريخ نريد هنا تلخيصها في سياق حديثنا.

انقسم فلاسفة اليونان إلى قسمين في هذه المسألة، أغلبية وأقلية. أما الأغلبية، التي انتمى إليها كبار المفكرين عندهم من أمثال: انكساغوراس وسقراط وأرسطو خاصة، فكانت تلح على أن الكون مرتب ومخلوق وفق خطة وأنه مُسير، وأن الإنسان فيه يحتل موقع الصدارة ويمثل جوهر هذا الوجود. وأما الأقلية، التي مثلتها مدرسة الذريين وتزعمها ديموقريطس وأبيقور، فكانت ترى عكس ذلك تماما إذ قررت أن الكون (الموجود منذ الأزل) خلق في فوضى تامة وأنه غير مسير إطلاقا، ولايحتوي على خطة أو برنامج أو هدف، بل إن سيره متعلق بالتصادمات الذرية، أي أنه يقوم على الصدفة المطلقة. وفي هذه الصورة يفقد الإنسان كل مكانة مرموقة وكل دور هام في الكون، ولا يمكن بالتالي أن يكون الوجود قد صنع من أجله(٢٨).

أما في الكتب السماوية فنجد فكرة «التسخير» معبّر عنها بوضوح، وذلك بخصوص الكائنات والأجسام الموجودة على الأرض أو في السماء ولتوضيح هذه النظرة يكفي الاستشهاد بآيتين من القرآن الكريم، هما : «الله الذي خلق السماوات والأرض وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقا لكم وسخّر لكم الفلك لتجري في البحر بأمره وسخّر لكم الأنهار، وسخّر لكم الشمس والقمر دائبين وسخّر لكم الليل والنهار» (إبراهيم ٣٢-٣٣) و «ألم تروا أن الله سخر لكم ما في السماوات وما في الأرض وأسبغ عليكم نعمه ظاهرة وباطنة ومن الناس من يجادل في الله بغير علم ولا هدى ولا كتاب منير» (لقمان ٢٠). يبقى أن نلاحظ أنه لم يذكر في هذه الآيات أو في غيرها أن الكون كله مسخر للإنسان أو خلق من أجله، وإنما (بعض) الأجسام التي يحتوي عليها الكون وضعت بصفة تخدم وجود الإنسان.

ولقد نوقش هذا الموضوع من طرف معظم علماء الإنسانية الكبار، منذ العصر اليوناني وحتى يومنا هذا، وربما يجدر بنا تقديم آراء بعض العظماء في المسألة ولو بإيجاز شديد.

- البيروني: كان يرى أن هذا الكون هو أروع خلق ممكن وأن الإنسان هو هدفه(٢٩).

- ابن رشد : كان مبدؤه أنثروبومركزيا جزئيا، إذ اعتقد أن الكون وضع لإيجاد الإنسان فيه، ولكنه نفى أن يكون كل ما يحيط به خلق لفائدته، ورد ذلك بحجة العقل والمشاهدة (تساءل عن فائدة الحيوانات الوحشية مثلا)(٣٠).

- ابن ميمون : رفض الرأي الانثروبو مركزي انطلاقا من دهشته أمام حجم الكون، فقال إنه من السذاجة أن يعتبر الإنسان نفسه، وهو ذرة مهملة في هذا البحر الواسع، هدف الكون وأن هذا الأخير خلق كله من أجله(٣١).

- كوبرنيك : رغم أنه هو الذي أزاح الأرض والإنسان من المركز بوضع نظرية هيليومركزية (أي القول بأن الشمس هي المركز)، إلا أنه بقي يؤمن بجوهرية الإنسان في الكون - لاشك بسبب خلفيته الدينية - وكانت فلسفته انثروبومركزية إلى أبعد الحدود(٣٢).

- غاليليو : رفض الأنثروبومركزية تماما بنفس القوة التي رفض بها الجيومركزية القديمة(٣٣).

- كبلر : كان إيمانه بالخالق قويا جدا، ولذا كان يرى في الكون والخلق كله هدفا مسطرا، وهي الفكرة التي سميناها بالتيليولوجية (أي الغائية)(٣٤).

- بيكن Bacon : يمكن اعتبار تصوره مماثلا لتصور غاليليو ولكن مع تعمق في المنهجية العلمية، وقد أدت به فلسفته العلمية إلى رفض التيليولوجيا، لأنه رأى فيها تطبيعا شبه علمي لأفكار فلسفية انثروبية(إنسانية) أو دينية مسبقة(٣٥)

- ديكارت Descartes : كان يؤمن بالخالق ويصرح بذلك، ولكن موضوعيته العلمية أبت إلا أن ترفض الغائية لأنها رأت في ذلك ادعاء من طرف الإنسان بمعرفة «فكر» الله حول الهدف الذي يتجه الكون نحوه أو الغاية التي وضع من أجلها(٣٦).

- نيوتن Newton : كان إيمانه بالله مسيحيا إلى أبعد الحدود، مما جعله أنثروبومركزيا وتيليولوجيا(٣٧).

- داروين Darwin : مال تدريجيا تجاه رفض فكرة القصد والتدبير (ان هناك خالقا مدبرا صنع كل شيء في الكون بقدر)(٣٨)، وذلك لاقتناعه بأن ما يوجد على الأرض من كائنات وتضاريس ما هو إلا نتيجة تحولات عشوائية. وتجدر الإشارة إلى أن إيزا غري Asa Gray ، وهو عالم في النباتات من عصر داروين، رأى في نظرية هذا الأخير تأكيدا على وجود خطة مسبقة من طرف الخالق لتطور الأجسام إلى ما هو أعقد تدريجيا حتى الوصول إلى الإنسان، ولما عرض هذا التفسير على داروين اعتبره هذا الأخير مقبولا(٣٩).

التناغم الكوني

ولكن بعد التدهور الكبير الذي حدث لمكانة الإنسان في الكون حتى منتصف القرن العشرين، بدأت الكفة تميل إلى الجهة المعاكسة، حتى انه يمكن القول اليوم إن جوهرية الإنسان في الكون عادت إلى الواجهة وبقوة. ذلك لأن العلماء، خاصة منهم الفيزيائيون والبيولوجيون، بدأوا يكتشفون خاصيات مدهشة في الطبيعة جعلتهم، بعد تراكم الأدلة، ينصون على نتيجة من أهم ما توصل إليه العلم الحديث، وهي أن الإنسان ليس متلائماً مع الكون من جهته فقط، بل الكون ذاته قد خلق وضبط بطريقة تجعل وجود الإنسان فيه ممكنا بل حتميا. فلو غيرت الثوابت الفيزيائية (التي يقوم الكون كله، شكلا ومحتوى، عليها) ولو بقيم ضئيلة لكان ظهور الحياة عموما والإنسان خاصة مستحيلا. هذه الدقة المذهلة الملاحظة في الكون، والتي سوف نقدم عنها أمثلة عديدة، هي مانعبر عنه هنا بفكرة «التناغم الكوني». وهذه النتيجة العظيمة (ضبط خاصيات الكون من أجل ظهور ووجود الإنسان) هي جوهر تلك الفكرة الهامة التي يدور حولها اليوم نقاش علمي وفلسفي كبير، والتي سميت بـ «المبدأ الأنثروبي»(أي الإنساني)، وسوف نقدم التعاريف الأساسية لذلك لاحقا.

أولا يجب التوضيح أن الفيزياء تعرفت على عدد من الثوابت الفيزيائية الكونية التي يمكن وصف الكون ـ شكلا ومحتوى ـ انطلاقا منها. ما هي هذه الثوابت؟ يمكن ذكر ثابت نيوتن للجاذبية العامة G، وسرعة الضوء c، وثابت بلانك h ، وكتلة الإلكترون Me، والشحنة الكهربائية الأولية e، والثابت الكوسمولوجي A الذي أدخله أينشتاين، وعدد أبعاد الكون (١+٣)، ومقادير أخرى من هذا النوع. ما عددها الكلي؟ لا ندري بالضبط، ولكن تقدر اليوم بحوالي ١٥، تأمل الفيزياء إلى تقليص عددها بتفسير قيم البعض انطلاقا من الأخرى أو من مبدأ أساسي تأمل اكتشافه في المستقبل. طبعا يبقى من الممكن أيضا أن يضيف العلم ثوابت جديدة إذا اكتشفت قوانين وتفاعلات جديدة في الكون، كما حدث خلال هذا القرن.

هذه الثوابت إذن هي التي تعطي لمحيطنا، بل للكون كله، خاصياته المعروفة، من لون السماء وطول جسم الإنسان والارتفاع الأعظمي للجبال وكثافة الهواء المحيط بالأرض ودرجة الحرارة وحجم الكواكب وكمية الطاقة المنتجة في الشمس وقطر المجرات... إلخ. وإن أي تغيير – ولو طفيف – لهذه الثوابت يؤدي إلى تغيير كبير في المحيط، الشيء الذي يجعل وجود الإنسان فيه مستحيلا. لنعرض أمثلة لذلك[٤٠].

– نعتبر مثلا ثابت الجاذبية G : إذا جعلنا قيمته أصغر مما هي عليه في الكون، فإن النجوم التي تكونت بفعل التقلص الجاذبي للغازات في المناطق المختلفة للمجرة، لا تتمكن من الظهور لأن

الحركة العشوائية لذرات الغاز تفوق الضغط الجاذبي. وعدم تكوين النجوم يعني ببساطة عدم تركيب العناصر الضرورية للحياة من كاربون وأكسجين ومثل ذلك، ونحن نعلم اليوم أن كل ما في الكون من عناصر كيميائية أثقل من الكاربون (Fe, Si, Mg, Ne, O, N, C ...إلخ) قد تَكَوّن داخل النجوم وألقي في المجالات الفضائية عند انفجار النجوم التي تم فيها التكوين.

وفي الحالة المعاكسة، أي إذا افترضنا أن قيمة G تكون أكبر مما هي عليه، فإن هذا يؤدي إلى تكوين النجوم، وتقلص سريع لها يجعلها تعيش مدة قصيرة (من التكوين إلى الانفجار أو الانهيار)، وذلك لا يسمح للحياة أن تظهر لأن هذا يتطلب ملايين السنوات وظروفا جد ملائمة (كما حدث بالنسبة للأرض والشمس).

– ويمكننا أيضا اعتبار مقدار e ، الشحنة الأولية (شحنة الاكترون والبروتون). لو كانت قيمتها أصغر لكانت التفاعلات الكيميائية بين العناصر ضعيفة ولما تمكنت الحياة من الظهور، لبطء العمليات التي تحول العناصر إلى الأعقد فالأعقد. وفي المقابل، لو كانت قيمة e أكبر مما هي عليه في كوننا لاحتاج ربط الإلكترونات في الذرات والجزيئات إلى طاقة أكبر، وهو شيء يصعب توفيره، خاصة بالنسبة لجزيىء معقد مثل ADN، الذي من دونه لا وجود للحياة، أيا كانت.

– ويمكن كذلك اعتبار النسبة G/e ، وهي الكمية الأساسية التي يقوم عليها تطور النجوم والحالات الفيزيائية التي تتخذها. إذ قيمةG هي المسئولة عن سرعة التقلص للكتلة النجمية، وبالتالي لدرجة الحرارة فيها، ومنها كمية الطاقة المنتجة في قلب النجم. أما قيمة e فهي التي تعطي كيفية نقل تلك الطاقة من المركز إلى السطح، وكيفية حدوث إصدارها على شكل إشعاع. وتغيير G/e بنسبة جزء من 1040 (!) يجعل النجوم إما كلها أقزام بيضاء أو عمالقة زرقاء، أي في كلتا الحالتين عدم ظهور نجم مشابه للشمس، أي ملائم لظهور الحياة وتطورها.

– كذلك الأمر بالنسبة لثابت التفاعل النووي (القوي). فارتفاع هذه القيمة يؤدي إلى تركيب نووي سريع عند بداية الكون (كما يوضحه نموذج «الانفجار العظيم» Big Bang)[٤١]، أي تحويل كل الهيدروجين إلى هيليوم، وذلك يعني عدم إمكانية إيجاد الماء (H_2O) في الكون، وبالتالي غياب الحياة. وفي هذه الحالة يكون عمر النجوم قصيرا ونكون في نفس الحالة غير الملائمة، التي سبق ذكرها. وفي الحالة المعاكسة، إذا كانت شدة التفاعل النووي أضعف شيئا ما، فإن التركيب النووي داخل النجوم (تحويل H إلى He إلى c و n وo ثم إلى حديد Fe) سيتم ببطء ويستغل التقلص الجاذبي للنجوم قبل إنتاج العناصر الضرورية للحياة (O,N,C ...إلخ). وفي هذه الحالة أيضا ربما يقل استقرار بعض الأنوية، مثلا ^2H و^3He وعندها لن يتكون الهيليوم Heولا أي عنصر

أثقل منه، وربما تصل بعض الأنوية إلى حالة التفكك بحيث لا تسمح بالاستقرار البيولوجي- ناهيك عن التطور- للأجسام.

- وهناك أيضا كمية لعبت دورا أساسيا في تطور الكون، ويبدو أنها ضبطت هي الأخرى بدقة فائقة بل حرجة، تلك الكمية هي كثافة المادة والطاقة في الكون ρ .وقد نعلم أن تطور الكون، بناء على النظريات المتفق عليها مثل النسبية العامة، كان يمكن أن يتخذ طرقا ثلاثة حسب قيمةP . فإذاكانت $\rho \rangle \rho_c$ ، فإن الكون يبقى في توسع في البداية ثم يتوقف لحظة ويعود فينهار إلى نقطة: وإذا كانت $\rho \langle \rho_c$، فإن الكون يتوسع إلى الأبد. وإذا كانت $\rho = \rho_c$ فإن التوسع سيتواصل بتباطؤ متزايد إلى حد التوقف عند ما لا نهاية. ويبدو من النظريات والنتائج الحالية أن كوننا هو في الحالة الثالثة. والحمد لله على ذلك، فلو كانت ρ أكبر من ρ_c بكثير لكانت الدورة الكونية الكاملة (انفجار - توسع - توقف - تقلص - انهيار) قصيرة المدة بحيث لا تسمح بتكوين المجرات والنجوم والكواكب والحياة. أما إذا كانت ρ أصغر من ρ_c بكثير فإن المجرات والنجوم لا تستطيع التكون بفعل الجاذبية لضآلة المادة في الفضاء (ρ صغير يعني كثافة صغيرة للمادة في الكون)، وبالتالي لا يتم تركيب العناصر الكيميائية الضرورية للحياة (O,N,C ...إلخ).

وتظهر الدراسات الأخيرة أن كثافة المادة في الكونρ كانت قريبة جدا جدا من القيمة الحرجة منذ البداية، وكان الكون مسطح الهندسة إلى حد لايتصور، وكانت درجة الحرارة فيه موزعة بتجانس جد كبير، وخلاصة القول ان الانفجار العظيم عوض أن يكون فوضويا(كما يحدث في الانفجارات عادة) وأن ينتج ثقبا سوداء عديدة ومتناثرة، كان بالعكس مسيرا بدقة مذهلة[٤٢].

ثم هناك نتيجة أخرى جد هامة ورائعة تدعم فكرة الصنع المتقن للكون وملاءمته الدقيقة للإنسان، تتمثل في عدد الأبعاد الفضائية لهذا الكون. لماذا يحتوي كوننا على ثلاثة أبعاد بالضبط، إلى جانب البعد الزمني طبعا؟ لماذا لم يتضمن بعدين فقط أو أربعة أو غير ذلك؟ لقد طرح العلماء هذه المسألة على أنفسهم منذ مدة، ولما غابت عنهم الفكرة الأنثروبية لم يتمكنوا من الإجابة عنها حتى الأزمنة المؤخرة[٤٣].

كان كانط Kant، الفيلسوف الألماني الشهير، قد لاحظ أن ثمة علاقة مباشرة بين عدد الأبعاد الثلاثة للفضاء وقانون نيوتن للجاذبية الذي يقضي بأن قوة التجاذب تتناسب عكسا مع مربع المسافة الفاصلة بين الجسمين المتفاعلين. ولكنه ظن أن صيغة قانون نيوتن هي المبدأ الجوهري، وأن عدد الأبعاد (الثلاثة) هو الناتج عن ذلك .

ثم قام العالم الألماني اهرنفست Ehrenfest بدراسة المسألة بالتفصيل، وتطرق إلى جوانبها المختلفة فتوصل إلى عدد من النتائج الهامة، نذكر منها خاصة :

- أن وجود المدارات الكوكبية المستقرة لا يحدث إلا إذا كان الكون ذا بعد يساوي ١ أو ٢ أو ٣....

- أن مبرهنة غاوص Gauss (المعروفة في الفيزياء والمتعلقة بالقوى التي تتناسب عكسا مع مربع المسافة، كالجاذبية والكهرباء) لا تصح إلا في كون ذي ثلاثة أبعاد فضائية.

- أن الذرات والجزيئات الكيميائية لا تكون مستقرة إلا في كون عدد أبعاده ثلاثة أو أقل.

- أن الأمواج الكروية، مثل الأمواج أو الإشعاعات الكهرومغناطيسية الضوئية، لا يكون انتقالها في الفضاء بسرعة موحدة (c سرعة الضوء) إلا في كون ذي ثلاثة أبعاد.

- أن الإشارات الموجية تحافظ على انسجامها (أي لا يحدث لها اعوجاج)، وتنقل المعلومات كلها سالمة في حالتين فقط: كون أحادي البعد، أو كون ثلاثي الأبعاد.

- أن معادلات ماكسويل Maxwell (أو نظريته) تبقى لا متغيرة عند تغيير المعلم (أو المشاهد) – وهو الأمر الذي ألح عليه آينشتاين وأدى به إلى وضع نظرية جديدة(النسبية) للفضاء والزمن – في حالة واحدة : فضاء ذي ثلاثة أبعاد.

فمن هذا تتضح أهمية الأبعاد الثلاثة في كوننا، ويتأكد مدى تلاؤم الوجود كله بفضائه وقوانينه ومحتواه مع وجود الإنسان وتمكنه من العيش بسلام وبتقدم تدريجي

وأخيرا نود الإشارة إلى التناغم المذهل الذي يتجلى للإنسان عند دراسته الدقيقة والمتمعنة للحياة ـ كظاهرة بيولوجية ـ وقوانينها.

إن الحياة كظاهرة بيوفيزيائية، حساسة جدا للمعطيات الكونية[٤٤]، حتى ان أغلبية البيولوجيين يعتبرون احتمال وجود الحياة في مكان ثان من مجرتنا ضئيلا جدا. وان التصميم الدقيق لعناصر الحياة يبدو واضحا في البيولوجيا، إذ نجد عناصر عديدة ذات خاصيات فيزيائية وكيميائية خارقة للعادة تقوم عليها الحياة، نذكر على سبيل المثال:

- الكلوروفيل.

- الحامض الكربوني (CO_2 محلولا في الماء) كمنظم وحيد من نوعه للاعتدال الحمضي.

- الماء، وهو محلل فريد من نوعه وناقل حراري ممتاز، إلى غير ذلك من خاصياته العجيبة.

- العناصر الكيميائية للحياة (H, O, C) وتراكيبها الذرية الخاصة...إلخ.

وحتى لا تنقصنا الخبرة في علم البيولوجيا للتعرف على مزيد من هذا التناغم في هذا المجال المذهل، ندعو علماء البيوكيمياء والبيو فيزياء إلى التطرق إلى هذه المسألة، وإخراج معلومات هامة أخرى.

كل هذه الملاحظات، وأمثلة أخرى عديدة مماثلة - لا يسع المجال لذكرها هنا - تؤكد بأن ظهور الحياة قد هيأت له كل الثوابت الفيزيائية والقوانين الكونية. والسؤال الذي يطرح نفسه على العلميين إذن هو: ما سر ذلك؟ أو كيف يمكن تفسير هذه التوافقات المذهلة؟

هناك أربع تفاسير مختلفة تقدم عادة لهذه الظاهرة الكبيرة والهامة :

أ- الصدفة.

ب - تعدد الأكوان.

ج - قانون أو مبدأ جوهري سيكتشف مستقبلا.

د- تصميم من طرف خالق.

أ) الصدفة: هذه الفكرة- التي يأخذ بها ويدافع عنها الماديون الملحدون- صارت معروفة خاصة بعد أن بنى داروين نظريته التطورية البيولوجية على مبدأ الانتقاء الطبيعي الذي يقوم أساسا على صدفة التحولات (mutations)البيولوجية للجينات. ولكن هذا المبدأ، أي الصدفة، غير مقبول علميا لأنه لا يمكن اعتباره تفسيرا، إذ لا يقدم أسبابا لتلك الملاحظات، وإنما يقول إن الأشياء هي كما نراها من دون سبب خاص، وكان يمكن أن تكون على غير ذلك تماما. واحتمال أن يخرج إذن للوجود كون وحياة وبشر ذوو وعقل ووعي احتمال مهمل، ولذا وجب اعتبار الأمر معجزة. ونجد أنفسنا مرغمين مرة أخرى على البحث عن سر تلك المعجزة. ومن جهة أخرى، نعلم أن الصدفة تؤدي إلى حدوث كل الاحتمالات الممكنة، أي إلى تعدد الأكوان، كلها غير «خصبة» لظهور وتطور الحياة، ماعدا كون واحد هو كوننا ويقول الفيزيائي الفلكي المفكر ترن كسوان ثوان Trinh Xuan Thuan عن هذه الصدفة (المنتجة لعدد هائل من الأكوان العبثية) أنها مناقضة لما نشاهده من دقة واقتصاد في القوانين الكونية، زيادة على أن مبدأ الصدفة هذا غير قابل للتجريب، أي هو مناف للمنهج العلمي[٤٥].

ب) تعدد الأكوان : هناك فكرتان تندرجان تحت هذا الباب، الأولى يقول بها بعض الفيزيائيين الذين يقدمون النظرية (الكمّية) Quantum Theory بتفسير الكون الانقسامي أو المتعدد، والثانية التي تأخذ باحتمال دورية الكون (وهو في هذه الحالة «مغلق» بالضرورة). فالفكرة الأولى ترى بأن الاحتمالات الكمية التي تؤدي في كل حالة (أي في كل لحظة) إلى انقسام الكون إلى أكوان متعددة تتحقق فيها كل حالة ممكنة، هذه الاحتمالات ستؤدي لا محالة بعد طول حين إلى تحقق الشروط اللازمة لظهور الحياة وتطورها في أحد تلك الأكوان[٤٦]. والفكرة الثانية تقول إن كوننا «مغلق»، إذن هو دوري (يتسع ثم يتقلص ثم ينفجر من جديد ويتسع ثم يتقلص، وهكذا...)، وفي كل دورة تفرز جملة من القوانين والثوابت الفيزيائية يحدث، في إحدى الحالات، أن تلائم ظهور الإنسان. هذا التصور كان قد اقترحه العالم الكبير ويلر John Archibald Wheeler ثم عاد ورفضه[٤٧]. ويبقى أنه لايمكن اعتبار أي من الفكرتين بمثابة نظرية علمية لأنهما غير قابلتين للتجريب.

ج) ظاهرة يتم تفسيرها مستقبلا بنظرية أو مبدأ لم يكتشف بعد[٤٨]. هذا ليس بتفسير وإنما تأجيل للتفسير، وإمكانية ذلك واردة، ولكنها ليست مؤكدة، إذ لا ندري إن كانت تلك النظرية الجوهرية موجودة فعلا، أم هي فقط محض أمنية.

د) خالق مدبر ومصمم[٤٩]: هذا تفسير مقبول، رغم أنه ميتافيزيقي أكثر منه علمي، إذ هو الآخر يشكل فكرة غير قابلة للتجريب، ولكننا نراه مقبولا لأنه يتلاءم جيدا مع ما نشاهده من دقة واقتصاد وتطور مسطر في هذا الكون منذ خلقه، ولأنه يفسر ظاهرة الخلق ذاتها، ثم - وربما أهم من ذلك كله- لأنه يعطي مغزى للكون والحياة.

المبدأ الأنثروبي (الإنساني)

١) تاريخه

إن الاعتقاد بجوهرية الإنسان في الكون، وبضرورة وجود خالق مصمم للكون، ومصور للإنسان أدى بمعظم الحضارات القديمة إلى تبني فكرة (أو أفكار) مشابهة للمبدأ الأنثروبي (الإنساني) ، رغم أن تلك الأفكار لم توضع على شكل مبادىء أو نظريات مؤطرة ولم تدرس نتائجها الفكرية والعلمية، وإنما بقيت آراء فلسفية مبهمة

وبدأ هذا التوجه الفلسفي يتخذ طريقا منهجيا علميا مع نيوتن، الذي أدى به إيمانه العميق بخالق هذا الكون المضبوط إلى الاقتناع بأن هناك قانوناً جوهرياً بسيطاً تسير الأجرام السماوية وفقا له. وبالفعل تمكن نيوتن من استنباط قانون الجاذبية العام، وصياغته صياغة رياضية من أبسط وأروع ما يكون. ولكن هذا التقدم النوعي الهام- الذي نلح على صلته بالاقتناع بحجة

الصنع وإتقان الخالق لما أوجد - لم يصل إلى مستوى تقديم تفسير ما للدقة الكونية أو لجوهرية الإنسان.

ووجب انتظار النصف الثاني من القرن العشرين، وبالضبط سنة ١٩٦١ ليبدأ التطرق إلى تلك المسألة الفلسفية- العلمية بمنهجية علمية، أي بمبدأ الملاحظة، ثم وضع تفسير، ثم إخضاعه للتجربة

وكانت البداية الفعلية لدراسة هذا الموضوع مع الفيزيائي الأمريكي روبرت ديكي Robert Dicke (١٩٦١)، حين لاحظ هذا الأخير أنه لايمكن للفيزيائيين دراسة الكون والتساؤل حوله إلا في فترة معينة من حياة هذا الكون، بالضبط بين حوالي ١٠ و ٢٠ مليار سنة بعد خلقه! لماذا؟ لأن ظهور الإنسان يستدعي، باعتماد التصور التطوري الذي يقضي بتكوين العناصر اللازمة للحياة(الكاربون والأكسجين وما إلى ذلك) داخل النجوم، ثم بعثرتها في الفضاء إثر انفجار النجم (أي عند موته) ليتم تكوين الكواكب، وظهور الأجسام الحية بناء على هذه العناصر، وهذا كله يستلزم حوالي ١٠ مليار سنة. ومن جهة أخرى، لا يمكن انتظار مدة طويلة جدا، وإلا تختفي الحياة في الكون إما بتقلص هذا الأخير أو تواصل التطور الكيميائي مما يجعل الفضاءات الكونية غير ملائمة لظهور البشر وحياتهم. إذ بعد حوالي ٢٠ مليار تكون النجوم قد ماتت كلها أو جلها ولاعيش من دون طاقتها ومن دون وجود هيدروجين يشعل نجوما أخرى. والأهم في الأمر أن «ديكي» أشار إلى أن الاختيارات المختلفة لمقادير الثوابت الفيزيائية المتعددة ليست كلها ملائمة لهذا الشرط بتعبير أوضح، لو كانت قيمة ثابت الجاذبية G، أو شحنة الإلكترونe، إلخ، غير القيم المعروفة في كوننا لربما وجد الكون كله، من خلقه إلى نهايته أقل من ١٠ مليار سنة، أي لما ظهر فيه البشر إطلاقا!

وفي العقد التالي، وانطلاقا من سنة ١٩٧٤ قدم الفيزيائي الفلكي البريطاني براندن كارتر Brandon Carter أعمالا واستنتاجات في منتهى الأهمية في هذا الصدد، لاحظ من خلالها تلك الدقة المذهلة الموجودة في قيم الثوابت الفيزيائية مما جعله يستنتج أن هذا الكون قد اختيرت خاصياته بدقة مذهلة وذلك لضمان ظهور الإنسان عند زمن ما من حياة الكون.

ثم قدم الفيزيائيان جون بارو John Barrow وفرنك تبلر Frank Tipler مساهمة عظيمة في سنة ١٩٨٦ بالكتاب الذي ألفاه: «المبدأ الأنثروبي الكوسمولوجي»(٥٠) الذي لقي إقبالا رائعا من المفكرين - بما في ذلك المعارضين لهذا المبدأ- لأن الكتاب فرض نفسه كمرجع أساسي في الموضوع بسبب الكميات الهائلة من المعلومات التي احتواها، وكذلك الاجتهادات المبتكرة التي أتى بها مؤلفاه، حتى إنهما قدما صيغة جديدة للمبدأ الأنثروبي باستنتاجهم الفكرة المذهلة التالية

(وهي لا تزال محل جدال حاد): إن الكون قد هيىء فعلا لظهور الإنسان، وإن هذا الأخير لن يختفي منه أبدا بل سوف يصل إلى نقطة يتحكم فيها في الكون كلية!

يبقى أن نشير في سياق هذا العرض للتطور التاريخي لهذا المبدأ أنه ظهرت ثمة أصوات معارضة لهذا المبدأ، إما فيما يخص الفكرة ذاتها أو فيما يتعلق بالتسمية والصياغة. فلقد اقترح الفلكي الكندي ـ الفرنسي هوبار ريفز Hubert Reeves ـ الذي لا يرد جملة المشاهدات والنتائج التجريبية التي أدت إلى صياغة هذا المبدأ ـ تعويض التسمية «المبدأ الأنثروبي» بمصطلح «مبدأ التعقيد» Principle of Complexity[٥١]، ذلك لأنه من شدة تأثره بشبح كوبرنيك يلح على عدم اعتبار الإنسان غاية هذا التطور والتصميم الدقيقين، ففي رأيه لا ندري هل الإنسان هو – حتى حاليا – قمة ذلك التطور؟ وربما سوف تنظر الأجناس المتطورة بعد عشرات ومئات الآلاف من السنين إلى الإنسان كما ننظر اليوم إلى النملة. وبالتالي تكون تسمية هذا المبدأ بالأنثروبي (أي البشري) مضحكة.

٢) تعاريفه المختلفة

اتخذ تعريف «المبدأ الأنثروبي» صياغات مختلفة أدت إلى استنتاجات علمية وفكرية متفاوتة. ونقدم هنا أبرزها، بالترتيب الزمني حسب ظهورها[٥٢]:

– المبدأ الأنثروبي الضعيف (ديكي ١٩٦١): «إن القيم المقاسة للكميات الفيزيائية والكونية تخضع لمبدأ وجوب ظهور الحياة في كون ذي عمر كاف لوجود الملاحظين فين».

ولتوضيح هذه الفكرة نتخذ مثالا بسيطا يتمثل في رحابة الكون بالنسبة للإنسان وللأرض. فباعتماد هذا المبدأ نستخلص أن ضرورة ظهور البشر في الكون تتطلب حوالي عشرة مليارات سنة، مما يجعل قطر الكون- بفعل توسعه منذ لحظة الخلق- يساوي عشرة مليارات سنة ضوئية، أي حوالي ١٠^٢٣ كلم وهي القيمة الحالية. وكونها كبيرة جدا جدا بالنسبة لطول الإنسان أو قطر الأرض يصير أمراً مفهوما بل ضروريا لا عجب فيه!...

ـ المبدأ الأنثروبي القوي (كارتر ١٩٧٤): «يجب أن تكون للكون خاصيات تسمح بظهور الحياة فيه عند نقطة (زمنية) ما».

ومن الواضح أن هذا المبدأ أقوى من سابقه، إذ ينص على وجوب حمل الكون لتلك الخاصيات المؤدية إلى وجود البشر، عوض الاكتفاء بملاحظة ذلك الوجود كما فعل ديكي. وهذه الصياغة

القوية هي التي أنتجت النقاش - بل الجدال- الحاد الذي لا يزال يعرفه العلماء والفلاسفة منذ عشرين سنة في هذا الصدد. وللمبدأ الأنثروبي القوي هذا نتائج عميقة وهامة، نذكر منها:

● أن قوانين الكون مشروطة سواء بالنسبة للقوانين المكتشفة أو المجهولة، أي أن أي قانون يوضع مستقبلا يفرض، حسب كارتر، على صاحبه أن يتأكد بأنه يتلاءم بل يؤدي إلى ظهور الإنسان في الكون.

● ان هناك سببا لهذه الحتمية، ربما نلخصه في خالق مدبر لكل ذلك.

● أن ظهور المشاهدين ربما كان ضروريا لوجود الكون ذاته (ولا يتسع المجال إلى تفصيل هذه الفكرة المذهلة والمعقدة).

- المبدأ الأنثروبي النهائي (بارو وتبلر ١٩٨٦): «يجب للعقول الهاضمة للمعلومات أن تظهر في الكون، وعندما تفعل ذلك فلن تختفي أبدا».

وبديهي أن هذه الصياغة أقوى من سابقتها أيضا وأنها مدهشة، ولكن ليس هناك إجماع عليها، بل إن معظم العلماء يرفضونها لغياب الأدلة المؤكدة لها. ولكن علينا أن نشير إلى النتائج التي تستخلص من هذا المبدأ:

● أولا أن الكون «مغلق»، أي أن كثافة المادة والطاقة فيه أكبر من القيمة الحرجة (كما شرحنا أعلاه)، وهذا يجعل الكون يشرع في التقلص (بعد مرحلة التوسع الحالية)، بعد بضعة عشرات من ملايين السنين.

● ثانيا أن الإنسان، ما دام سوف يسيطر على الكون، فعليه أن يتخلص من إطاره البيولوجي (جسده) وحاجياته ليصبح عقلا خالصا يستطيع اتخاذ أي شكل مادي وعاء له (وهذه الفكرة يلح عليها الفيزيائي الفيلسوف فريمن دايسن Freeman Dyson)[٥٣]، أو ربما لا يحتاج إلى شكل مادي على الإطلاق. أما الخروج والتخلي عن كوكبه (الأرض)، فهذا شيء بديهي، ولكنه أمر لايكاد يحمل أية غرابة.

- مبدأ التعقيد (ريفز ١٩٨٩)[٥٤]: «يحمل الكون، منذ الأزمنة المتاحة لاكتشافاتنا، كل الخاصيات الضرورية لجعل المادة تصعد درجات التعقيد تدريجيا»... ولقد أشرنا سابقا إلى أن الدافع إلى هذه الصياغة هو محاولة تجنب التفكير الأنثروبومركزي الذي يجعل أغلبية العلماء يعطون الإنسان (ولو لا شعوريا) أهمية لا يستحقها، أو بالأحرى لاتعطيها له النتائج العلمية. ومن جهة أخرى يريد ريفز من خلال هذه الصياغة فتح المجال والتصور لأجناس أكثر تعقيدا وتقدما

وذكاء من الإنسان (كما نعرفه اليوم)، وقد توجد هذه الأجناس الآن في بقاع من الكون أو قد توجد مستقبلا بعد تطور الإنسان مثلا.

٣) الوضع الفلسفي والعلمي لهذا المبدأ

علينا أن نؤكد أن هذا المبدأ بصياغاته المختلفة قد أدى إلى نقاش وجدال كبيرين بين العلماء والمفكرين. منهم مَن أيد المبدأ والنتائج التي انبنى عليها بقوة، ومنهم مَنْ رد ذلك كله، إما على أسس عقائدية أو على أسس منهجية نقدية كانت دقيقة أحيانا. ويمكن تلخيص العراك القائم حول المبدأ الأنثروبي بالسؤال التالي: هل هذا المبدأ علمي بالمعنى الدقيق للكلمة. أي أنه يؤدي إلى تنبؤات ونتائج يمكن بالمشاهدة والتجربة تأكيدها أو تكذيبها، أم هو مجرد تكرار Tautology ، أي أنه تحصيل الحاصل، كأن يعرف المبدأ الأنثروبي مثلا بالصيغة الفارغة التالية : نحن موجودون إذن هناك في الكون خاصيات تسمح للإنسان بالظهور .. وهذه المسألة يسهل الفصل فيها إلى حد بعيد، إذ سنبرهن في الفقرات المقبلة أن هذا المبدأ يخرج للعلماء جملة من التنبؤات الدقيقة، بعضها أكدتها التجربة فعلا!

ولكن يبدو لنا أن هناك سبباً هاماً في احتدام الجدال حول هذا المبدأ، هذا السبب ليست له علاقة بالأسس أو المنهجية التي يقوم عليها المبدأ، وإنما يتعلق بالتوجه الفكري العام الذي يتخذه دعاة المبدأ الأنثروبي، والذي يتمثل في اعتبار غاية الأشياء في الكون (من أجسام وقوانين وما إلى ذلك من أسس هذا الوجود). وهذه الفكرة كانت معروفة قديما، إذ كان أرسطو يبحث ضمن الظواهر عن «الأسباب الأولية»، وهي أسباب حدوث الظواهر بالمعنى المعتمد في العلم الحديث، وكذلك عن «الأسباب النهائية أو الغائية»، وهي غايات الأشياء أو ما تسير نحوه. وأتى العلم الحديث ليرفض هذا المنهج رفضا تاما إذ لا يعترف إلا بالسببية البسيطة التي تعتبر الظواهر على الشكل التالي:

شروط أولية + قوانين ⟵ حالة نهائية

أسباب ⟵ ظاهرة

والمشكلة أن المبدأ الأنثروبي يعيد - في منظور البعض - ذلك التفكير القديم، إذ يصر على أن الشروط الابتدائية في الكون (الثوابت والقوانين الموضوعة) كانت كذلك لأن الهدف منها كان إخراج الإنسان (أو العقل والوعي) إلى الوجود.

أما عن كون المبدأ الأنثروبي يخضع لمقاييس المنهج العلمي، وينضبط بها فهو شيء يمكن البرهنة عليه بتقديم بعض التنبؤات والنتائج التي توصل إليها:

أ) تنبؤ هويل Hoyle الكبير

واجهت فيزياء الفلك مشكلة عويصة منذ نهاية الثلاثينيات، أي منذ تعرف العالمين بيته Bethe وفون فايتسيكر von Weiszacker على كيفية اشتغال النجوم، أي كيفية توليد الطاقة (التي يتم إشعاعها عند السطح) عن طريق المفاعلات النووية، وهي أيضا طريقة إنتاج العناصر الكيميائية الضرورية للحياة، من كاربون وأكسجين وحديد ومثل ذلك. ذلك أن آليات تحويل الهيدروجين إلى هيليوم تم التأكد منها جيدا، ولكن آليات تحويل الهيليوم إلى عناصر أثقل منه بدت غير ممكنة كلها. وبقي المشكل قائما مدة عشرين سنة تقريبا، بالضبط حتى سنة ١٩٥٧ حين تقدم هويل بتنبؤ عظيم كان مؤسسا على فكرة أنثروبية، وهي ضرورة وجود الكاربون والأكسجين بنسب معينة في الكون من أجل ظهور الحياة والإنسان، فقال ما يلي: يتم إنتاج نواة واحدة من الكاربون بتحويل ٣ أنوية من الهيليوم عن طريق مفاعلة نووية رنانة، وحتى يحدث ذلك يجب لنواة الكاربون أن تحتوي على مستوى إثارة ذي طاقة تقارب ٧,٦٥ماف. وبالفعل تم قياس ذلك تجريبيا بضع سنوات فيما بعد ووجد في الكاربون مستوى ذو طاقة تقدر بـ ٧,٦٥٦ ماف! ليس هذا فحسب، بل أوضح هويل أن الأكسجين يتم إنتاجه بتفاعل نواة من الكاربون مع نواة من الهيليوم، وحتى لا يحدث تحويل كل الكاربون إلى أكسجين (مما يحول دون ظهور الحياة) يجب للمفاعلة ألاّ تكون رنانة، ولذلك يجب لنواة الأكسجين ألاّ تحتوي على مستوى إثارة أعلى من ٧,١٦ ماف. وبالفعل وجد مستوى طاقوي في نواة الأكسجين عند ٧,١١٨٧ ماف. وهذا التنبؤ، الذي تم حتى قبل تقديم ديكي ثم كارتر أعمالهما وصياغتهما للمبدأ الأنثروبي شهير جدا لجرأته ونجاحه العظيم.

ب) تنبؤ كارتر Carter المذهل

توصل كارتر إلى معادلة تربط الزمن المستقبلي الذي سوف تتمكن الحياة خلاله من البقاء على الأرض بالزمن المنقضي منذ تكوين الأرض، أي ٤,٦مليار سنة. ويدخل في هذه المعادلة عدد «المنعرجات الحرجة» التي مرت بها الحياة في تطورها على الأرض (مثلا درجة الحرارة، نسبة الأكسجين، إلى غير ذلك من العوامل الجوهرية في ظهور الحياة على كوكب مثل الأرض). وتتخذ معادلة كارتر الصيغة التالية: $\Delta t_f = \frac{1}{n} \Delta t_E$

حيث Δt_E هي عمر الأرض، أي ٤,٦ مليار سنة، و Δt_f هو الزمن المستقبلي الذي سوف تتمكن الحياة خلاله من البقاء على الأرض.

ويبقى تحديد عدد تلك المنعرجات n وهو جد مختلف فيه، فمنهم من قدره بحوالي ٢٠ ، حيث يبقى للحياة حوالي ٢٠٠ مليون سنة على الأرض، ومنهم من قدره بعشرات ومئات الآلاف (والاختلاف أن مفهوم «حرج» نسبي إلى حد ما)، حيث لن تبقى سوى حوالي عشرة آلاف سنة يسمح فيها المحيط الأرضي للحياة بالتطور.

طبعا هذا التنبؤ صعب التحقق من صحته أو خطئه، لأن الفرصة لذلك لن تتاح للعلماء قبل عشرات الآلاف من السنين على الأقل، ولكنه استنتاج علمي بأتم معنى الكلمة

ج) تنبؤ بارو وتبلر

أكد العالمان بارو وتبلر في كتابهما العملاق المشار إليه آنفا أن الإنسان سيتمكن من احتلال الكون كله والسيطرة عليه عند نقطة مستقبلية تدعى Ω . وهذه فكرة جد قوية وجريئة، ولكن إخضاعها للتجريب أصعب حتى من تنبؤ كارتر.

خاتمة

لقد حاولنا البحث عن المكانة التي أعطاها الإنسان لنفسه في هذا الكون الشاسع، والباعث إلى الحيرة والتساؤل، فنظرنا في تاريخ الحضارات وفي الفلسفة والعلم. وتطرقنا أيضا إلى مدى معرفتنا للكون اليوم، وقلنا إننا توصلنا إلى جملة من المعلومات صرنا نعتبرها مؤكدة. ولكن بقي لنا أن ننظر في سؤال تجاهلناه لحد الآن رغم جوهريته، وهو : هل بإمكان الإنسان، وهو جزء من هذا الكون، أن يصل إلى معرفة موضوعية ويقينية حول الكون وحول نفسه، إنه سؤال يبعث على الشك والحيرة.

إن المنهجية العلمية التي فرضت نفسها على الأبحاث منذ عدة قرون جعلت الإنسان يقتنع أن بعض النتائج من المستبعد جدا أن يعاد النظر فيها. فماذا تعلم الإنسان عن الكون، مما يجب اعتباره جوهريا وراسخا؟

لقد تعلم الإنسان أولا أن هذا الكون قابل للإدراك والمعرفة. إن الإنسان بما ابتكر من وسائل وطرق علمية وتقنية يستطيع النظر والبحث في شتى جوانب الكون، ثم بإمكانه وضع تفاسير (نظريات) لما يلاحظ، انطلاقا من فكره (العقل) ومشاهداته (التجربة). بتعبير آخر، إن هذا الكون لايخضع لأهواء فيه ولا يتحايل على الإنسان الباحث. وهذا ما عبر عنه أينشتاين بقوله (عن خالق

هذا الكون): «ربما يكون الإله حاذقا ولكنه ليس ماكرا»[٥٥]. وهذا أمر جوهري، إذ يعني أن الأجيال المتتالية من البشر يمكنها التقدم في العلم بالأخذ بما توصل إليه الأسلاف والإضافة إليه تدريجيا.

ورغم أن المنهج العلمي الدقيق والطرق النظرية والتجريبية لا تزال حديثة العهد (بضعة قرون فقط) بالمقارنة مع عمر الإنسانية، إلا أنها مكنت البشر من معرفة أمور جوهرية حول الكون الذي يوجدون فيه.

إن أول نتيجة هامة في هذا البحث البشري، وهي أكبر مغامرة علمية للإنسان، هي توصله إلى معرفة أين موقعه من هذا الكون. ونعني بالموقع المكان الفضائي أولا ثم المكانة كذلك. فبعد أن ظل الإنسان آلاف السنين يظن أن الأرض تقع في مركز الكون وبنى على هذا الاعتقاد (الذي يبدو لنا اليوم ساذجا) تصورات للكون فيزيائية وميتافيزيقية، علم بعد معاناة علمية ودينية واجتماعية ونفسية كبيرة أن أرضه ليست إلا كوكبا ضمن مجموعة شمسية، ثم ان شمسه ليست إلا نجما عاديا من بين ملايين النجوم المماثلة، ثم ان الشمس والأرض تقعان في ناحية طرفية من مجرته (مجموعة ملايين النجوم)، وأن هذه المجرة ذاتها ليست سوى واحدة من بين ملايين المجرات المبعثرة عبر الكون. وصارت الأرض نقطة غبار مرمية في محيط كوني شاسع. وبدأ الإنسان يوسوس فيه الشك في مصدره ومصيره وأهمية حياته، ما دام ذرة مهملة في فضاء ضخم. وانتظر إلى أواخر هذا القرن ليتفطن إلى أن قوانين الكون وضعت بشكل دقيق يجعل ظهور إنسان حي، واع، عاقل ومفكر ممكنا بل حتميا، وأن ضخامة هذا الكون ما هي إلا نتيجة للزمن الذي وجب انتظاره لتطور الكون حتى يصير قادرا على إنجاب الإنسان.

ولذا كانت النتيجة الثانية التي توصل إليها البشر جوهرية: متى ظهر الإنسان في هذا الكون؟ ورغم أن هذه المسألة- وهذا الاكتشاف- لم يكونا من اختصاص علم الفلك والكوسمولوجيا، إلا أنها جوهرية لأن التعرف على الكون لا يكون له معنى (بالنسبة لنا) إلا بربطه بالإنسان ووجوده فيه. فقد تعلمنا أن الكون خلق منذ حوالي ١٠ إلى ١٥ مليار سنة، وأن الشمس والأرض تكونتا منذ حوالي ٤,٦ مليار سنة، ثم ظهرت الحياة (البدائية) منذ بضعة مليارات سنة، وأن الإنسان (على صورته القديمة) لم يوجد إلا في المليون سنة الأخيرة تقريبا. ولهذه الأرقام أهمية قصوى سواء على المستوى العلمي أو الفكري والديني، ولا يزال الجدال قائما بحدة حول هذه الأرقام وماتعنيه، ونحن نفضل عدم الخوض في ذلك.

أما النتيجة الثالثة فهي مزدوجة: أولا إن الكون يقوم ويسير وفق قوانين مضبوطة و (حسب

مايبدو) بسيطة، والأهم أنه بإمكاننا اكتشافها والتعرف عليها، وثانيا أننا كلما تقدمنا في معرفة هذا الكون ازداد وعينا بضخامة جهلنا. فمن جهة، كلما تعرفنا على رحابة الكون وعلى تنوع الأجرام وتعقدها كلما ازددنا وعيا أن معرفة الكون بالتفصيل والدقة شيء ميؤوس منه، وقد عبر عن ذلك العالم الأمريكي لويس طوماس (Lewis Thomas) بقوله: «إن أكبر انتصار للعلم في القرن العشرين هواكتشاف الجهل البشري»[٥٦]. وكذلك قال كارل بوبر(Karl Popper) ، كبير فلاسفة العلم : «إن معرفتنا لا يمكن إلا أن تكون محدودة، بينما جهلنا لا نهائي بالضرورة»[٥٧]. بل أكثر من ذلك تعلمنا خلال هذا القرن، عن طريق نظرية رياضية برهن عليها العالم النمساوي كورت غودل Kurt Godel، أن الإلمام بنظام ما(سواء كان فيزيائيا أو رياضيا أو فلسفيا) لايمكن أن يتم من الداخل. وبالتالي فإن المعرفة الكاملة للكون لن تتم أبدا ما دمنا جزءا منه .

أما عن القوانين التي تضبط سير هذا الكون، فذاك أمر بالغ الأهمية. لقد تعلمنا منذ اكتشافات كبلر ونيوتن خاصة أن الأجرام لا تخضع في تفاعلاتها وحركاتها لقوانين فحسب، بل ان هذه الأخيرة تتخذ صيغا رياضية في غاية البساطة والجمال. حتى ان الفيزيائيين اقتنعوا أن الكون يقوم بالتأكيد على قانون أولي موحد تفرع (أو يتفرع) إلى القوى المعروفة في الكون، وأن هذا القانون أو المبدأ لا يمكن إلا أن يكون في منتهى البساطة والروعة، وفي هذا الصدد قال الفيزيائي الفلكي جون آرشبالد ويلر: «يبدو لي أن في أساس هذا كله يجب ألا توجد معادلة ولكن فكرة في منتهى البساطة. وفي رأيي أن تلك الفكرة عندما يتم التعرف عليها في الأخير سوف تبدو من الأناقة والحتمية بحيث تجعلنا نقول لبعضنا بعضا: ما أروعها! لقد كان من المستحيل أن تكون غير ذلك!»[٥٨].

وإن ثمة روعة أخرى في الكون، بجانب بساطة قوانينه، تتمثل في بساطة المركبات التي يقوم عليها. فمثلما نقرأ القصائد الممتازة في تعابيرها وتشبيهاتها وأفكارها الرقيقة، وهي تقوم في الحقيقة على جملة من الحروف البسيطة، أو نتمتع بسماع السمفونيات الرائعة بألحانها وتراكيبها الدقيقة وتصويراتها الخفية، وننسى أنها في الأصل جملة من النوتات البسيطة، فإن الكون كذلك بأجرامه الجميلة وحركاته الأنيقة والمتوافقة يشكل أيضا قطعة فنية في منتهى الروعة- حتى ان الفلكي الفيزيائي ترن كسوان ثوان كتب كتابا حول الكون عنونه بـ «النغم الخفي»- ولكن يجب ألاّ ينسينا هذا أن الكون يقوم في الأساس على جملة من المركبات الأساسية (الأحرف أو النوتات) تتمثل في الجسيمات الأولية من أمثال الإلكترون والبروتون (أو الكواركات إذا شئنا)، نستطيع بفضلها تصوير كل ما في الكون من النواة والذرة إلى المجرات، مرورا بالخلايا والأجسام الحية.

وطبعا إن البساطة الأساسية في الصنع والتركيب لا تعني سذاجة في الأجسام والظواهر. فإنه بالإضافة إلى القوانين والمركبات الأساسية البسيطة التي يقوم عليها الكون بما فيه، فإن علينا أن نضيف بعض المبادىء التي سار عليها الكون منذ خلقه، مما يسمح لنا بتفسير ما وصل إليه هذا الأخير من صنع الأجرام وظهور الحياة والبشر والوعي، وما إلى ذلك من ظواهر مذهلة ومحيرة.

ان الكون فرض عليه منذ خلقه مبدأن هما : التطور والتعقيد عبر الزمن. فنعلم اليوم أن الكون لم يخلق أبدا على صورته الحالية، ولم يوجد منذ الأزل، وأن الأجسام المختلفة المعروفة (من المجرة والنجم إلى الإنسان) لم توجد منذ اللحظات الأولى - ولا حتى منذ القرون الأولى - وأنها ظهرت تدريجيا وبالترتيب وفقا لهذين المبدأين: التطور والتعقيد. فأول ما ظهر في الكون، انطلاقا من الطاقة الأولية الضخمة، الجسيمات الأولية (الإلكترون والكوارك ثم البروتون وما إلى ذلك) بعد حوالي جزء من الألف من الثانية، ثم نواتي ذرتي الهيدروجين والهيليوم (ونظائرها) بعد حوالي ثلاث دقائق من الخلق. ثم وجب انتظار حوالي ثلاثمئة ألف سنة لتكون أول ذرة في الكون، ثم بدأت المجرات تتشكل حوالي مليار أو ملياري سنة بعد الخلق، أما شمسنا وأرضنا فلم تتكونا إلا حوالي خمسة إلى عشرة مليارات سنة من البداية (أي حوالي ٤,٦ مليار سنة قبل الآن). أما الحياة فظهرت حوالي مليار إلى ثلاثة مليارات سنة قبل اليوم، وبرز الإنسان في المليون سنة الأخيرة فقط. وقد أشرنا سابقا إلى الجدال الفكري والعقائدي الذي يحدث عادة عند ذكر هذه الحقائق، وما يهمنا هنا هو تثبيت فكرة التطور والتعقيد التي سادت في التسلسل الزمني للأحداث الكونية منذ لحظة الخلق.

وبعد هذا كله سوف يواجهنا الفيلسوف بسؤال بسيط: ربما يكون هذا ماتوصلت إليه عقولكم من معلومات حول الكون ومكانة الإنسان فيه، ولكن هل هذه هي الحقيقة حقا؟ إن العلماء صاروا يفقهون أن هناك فرقا بين الواقع والصورة التي تتشكل في أذهاننا، تماما كما يفهم الفلاسفة أن الحقيقة شيء والفكرة المعبرة عنها شيء آخر. ذلك لأن الإنسان لا يستطيع النظر إلى الأشياء بأعين موضوعية تماما، إذ إن التفاعل الموجود بين المشاهِد والمشاهَد لا يمكن أن يلغى تماما، لأن أفكار الإنسان (اعتقاده المسبق، أحاسيسه، توقعاته وتطلعاته الخفية) كلها تتداخل لاشعوريا مع فعل النظر، سواء كان هذا تجريبيا أو فكريا محضا، فيؤثر العالم الداخلي على ما يدرك من العالم الخارجي ويتأثر به هو الآخر.

ثم إن العلم لم يعد يَدَّعي وصف الحقيقة من الأشياء، وإنما فقط مظاهرها الخارجية وما ندركه نحن منها. كيف نثق إذن في العلم ومناهجه؟ نفعل ذلك أولا لأن العلم (الحديث) صار يعتبر الطريق الوحيد للتطرق إلى المسائل الكونية (المادية)، وثانيا وبكل بساطة لأنه لا خيار لنا في ذلك، إذ أثبتت «الطرق» الأخرى (الصوفية ومثل ذلك) فشلها التام في وصف الكون، إذ تعارضت

«نتائجها» مع أبسط الاكتشافات، اللهم إلا إذا كانت أبصارنا وعقولنا وأجهزتنا جميعا كاذبة فيما تصرح....

ثم هناك سؤال جوهري آخر ينبغي علينا طرحه ومواجهته: هل الكون كما تعرفنا عليه قابل للفهم؟ في هذا الصدد صرح آينشتاين أن أغرب ما في الكون أننا نستطيع فهمه، وبذلك يعني أننا قادرون على وصف حالته وشرح ما يجري فيه بناء على الأسس الفيزيائية والرياضية المعروفة لدينا. ولكن هل هذا يعني أننا نفهم مغزى الكون أو جوهره، ومن ذلك مكانتنا منه؟ هنا ننزاح قليلا من مجال العلم والفيزياء إلى مجال الفلسفة والميتافيزيقا وتصطدم الآراء. فيرى الفيزيائي الأمريكي الكبير ستيفن واينبرغ Steven Weinberg أننا كلما تمكنا من فهم الكون أكثر كلما بدا لنا «منعدم المغزى»[٥٩]، ولكن رد عليه هوبرت ريفز Hubert Reeves قائلا : «إنني أتحداه أن يردد هذه الكلمات عند سماع أوبرا «زواج فيغارو» لموتسارت كما أفعل الآن وأنا أخط هذه الأسطر...»[٦٠].

نعم إن المسألة تتعلق بالشخص ومعتقداته أكثر مما ترتبط بالنتائج العلمية. والفهم الجوهري لهذه المسألة أمر بالغ الأهمية. إن المنهجية البشرية العلمية - الفلسفية، خاصة عندما تتخذ الإنسان نفسه وكونه موضوعا للبحث، تتسم بالتعقيد واللاموضوعية، فالمسألة لا تتعلق فقط بفكر الإنسان ومعتقده، بل تتأثر مباشرة بالايديولوجيا أو الديانة التي يؤمن بها المرء. ولنا أمثلة عديدة في تاريخ العلم والكوسمولوجيا نفسها، فالمؤمنون بالله والخلق من أمثال نيوتن والأب جورج لوميتر Georges Lemaitre ، وهو واضع نظرية «الذرة البدائية» التي سميت فيما بعد (هزوا) «الانفجار الكبير» Big Bang ، حاولوا التوفيق بين عقيدتهم وبين تصورهم للكون، بينما حاول الماديون الإلحاديون رد هذه النظرية انطلاقا من معتقدات شخصية غير معلن عنها، وذلك بوضع ما سمي بنظرية «الكون المستقر»، أي الذي لا بداية له (لا خلق) ولانهاية. وكذلك وجد الوجوديون دعما (ظاهريا فقط) في رحابة الكون و«تفاهة» الإنسان، الذي احتل في تصورهم موقعا ومكانة من أهزل وأردأ ما يكون، فألحوا على أنه لا معنى للكون ولا للحياة وجعلوا من الفراغ النفسي فلسفة ومنهاجا. وكان أوضح مثال لهذا التقارب والتوازي بين المعتقد والفكر العلمي استقبال لوميتر من طرف البابا آنذاك، حين أكد الاثنان أن خلق الكون كما يؤمن به المسيحيون (بناء على الكتاب المقدس) لا يختلف عن خلق الكون كما تنص عليه نظرية «الانفجار الكبير».

وكثيرا ما يسأل علماء الفلك : هل يؤدي التبحر في علوم الكون إلى الإيمان بالله أم إلى الإلحاد؟ كان العلماء حتى حوالي القرن الثامن عشر يجيبون أن الكون يدل على صانعه (ما سمي

بـ «برهان القصد والتدبير») تماما كما يشير الكتاب إلى مؤلفه واللوحة الفنية إلى راسمها. ثم باكتشاف القوانين التي يسير عليها الكون صار الفيزيائيون، كما صرح لابلاس Laplace لنابليون «لا يحتاجون إلى فرضية الله»، اللهم إلا في مسألة خلق الكون، وقالوا ربما يجد لها العلم تفسيرا موضوعيا في المستقبل بل صاروا يرون (وهو موقف الإلحاديين وبعض الوجوديين خاصة) في مكانة الإنسان المهملة في الكون دليلا على عدم وجود خالق مهتم بالإنسان. ولكن الكفة بدأت تميل إلى الجهة الأخرى في الثلث الأخير من هذا القرن مع ظهور «المبدأ الأنثروبي» بقوة وتزايد الحجج الدالة على أن هذا الكون لم يخلق بخصائص عشوائية، بل اختيرت هذه بدقة وحكمة مذهلة، مما أعاد الاعتبار إلى «فرضية الله». يعود القارىء ويسأل: هل تؤدي إذن دراسة الكون إلى الإيمان بالله؟ في هذا الصدد يقول ترن كسوان ثوان(٦١): «أمام هذه المسألة يمكن اتخاذ موقفين اثنين. نستطيع أن نقول بكائن أعلى، وضع هذه القوانين وسطر ونظم كل شيء، أو أن نقول بالصدفة... حيث نتصور أن كوننا تحصل على التركيبة الرابحة، ونحن جائزته الكبرى، وعندئذ لاتكون كل هذه الدقة والتنظيم إلاصدفة محضة». ثم يقدم إجابته الشخصية لهذه الإشكالية: «أما بالنسبة لي فأنا مستعد للمراهنة على وجود كائن أعلى...» وفي مقطع آخر من كتابه «النغم السري» يصرح (معيدا صياغة كلمة شهيرة لمالرو Malraux ، الفيلسوف الفرنسي): «إن العلم في القرن الحادي والعشرين إما أن يكون مؤمنا أو لا يكون تماما».

وحول مدى مقدرة العلم على وصف الحقيقة والوجود والتعرف على مغزى الكون ومصدره، نود الاختتام بقصة مفيدة قرأناها عن الفيزيائي الكبير آينشتاين الذي سأله صحفي أمريكي قبل وفاته عن العلاقة بين العلم والإيمان بالخالق. ركز العالم في جوابه على صعوبة الإحاطة بالوجود ومغزاه، ولكن الصحفي عاد ملحا بالقول(٦٢): «إن الرجل الذي يكتشف أن الزمن والمكان منحنيان، ويحبس الطاقة في معادلة واحدة، جدير به ألا يهوله الوقوف في وجه اللامحدود». فرد آينشتاين قائلا: «إن العقل البشري مهما بلغ من عظم التدريب وسمو التفكير عاجز عن الإحاطة بالكون. فنحن نشبه الأشياء بطفل دخل مكتبة كبيرة ارتفعت كتبها حتى السقف فغطت جدرانها، وهي مكتوبة بلغات كثيرة. فالطفل يعلم أنه لابد أن يكون هناك شخص قد كتب تلك الكتب، ولكنه لايعرف من كتبها، ولاكيف كانت كتابته لها، وهو لا يفهم اللغات التي قد كتبت بها. ثم إن الطفل يلاحظ أن هناك طريقة معينة في ترتيب الكتب ونظاما خفيا لا يدركه هو، ولكنه يعلم بوجوده علما مبهما، وهذا على ماأرى هو موقف العقل الإنساني من الله مهما بلغ ذلك العقل من السمو والعظمة والتثقيف العالي». ولما سأله الصحفي يائسا: «أليس في وسع أحد، حتى أصحاب العقول العظيمة، أن يحل لنا هذا اللغز؟» أجابه عالمنا: «نرى كونا بديع الترتيب خاضعا لنواميس معينة. ونحن نفهم تلك النواميس فهما يشوبه الإبهام، وإن عقولنا المحدودة لا تدرك القوة الخفية التي تهيمن على مجاميع النجوم (يعني الكون بصفة أعم)».

وهذا الحوار رائع لأنه يلخص لنا الفكرة التي استخلصها آينشتاين والعلماء في غالبهم عن الكون والخالق وموقع الإنسان منهما. هل يعني هذا الحديث أن العلم (أو العقل) لا فائدة فيه عند التطلع إلى الكون والتعرف على الحقيقة الجوهرية فيه والبحث عن مكانة الإنسان منه؟ هذا السؤال الهام والخطير أجاب عنه آينشتاين كذلك في إحدى كتاباته، فقال: «تعلمت شيئا هاما خلال حياتي الطويلة، وهو أن كل العلم الذي توصلنا إليه، إذا قارناه بالحقيقة نجده بدائيا وطفوليا، ولكنه أغلى شيء لدينا»[٦٣].

وأين أمتنا من هذه المستويات العلمية والفكرية؟ إنها ومن دون السقوط في أسلوب التباكي، في حالة يرثى لها. فإن العامة عندنا ليسوا فقط جاهلين تمام الجهل بأدنى المعارف العلمية الأساسية، بل يعتنقون التنجيم وشتى أنواع التخريف الجديدة بالقرون البالية. ومثقفونا يعانون من فراغ منهجي وعلمي شديد، ويبدون تيها وضياعا فكريا خطيرا بخوضهم المستمر في مواضيع تجاوزها الدهر والعقل. بل أخطر من ذلك أن درجة الجهل وعدم الوعي بالانهزام الفكري الصارخ عندنا، جعلت حالتنا تشبه حالة الغربيين خلال القرون الوسطى وأيام النقاش حول قدرات العلم وفائدته ثم زمن الصراعات بين علماء الطبيعة في عصر النهضة الأوروبية وسلك اللاهوت الكنيسي.

ومَن من مثقفينا يعرف النسبية (الخاصة أو العامة)، أو الكوانتم وخرق السببية، أو المادة الظلماء، أو التضخم الكوني أو مثل ذلك من النظريات العلمية البالغة الأهمية لما لها من تأثير على تصورنا للكون وللوجود وللخالق؟... بل ربما نقول ما نسبة أولئك الذين يعرفون عمر الأرض وعمر الكون، أو متى ظهرت الحياة ونشأ الإنسان على الأرض؟ ومن منهم يستطيع مناقشة علاقة المعتقد الديني بنظريات خلق الكون وتطوره، أو خلق الحياة والإنسان وتطورهما؟

لقد وجدنا في مطالعاتنا مفكرين وكتاب مسلمين يسقطون في اللاموضوعية واللامنهجية عندما يتطرقون إلى ما أتى به القرآن الكريم حول الكون. فمنهم من تأخذه عاطفته في محاولة البرهنة أن الآيات القرآنية توافق النتائج والنظريات العلمية المؤكدة بل سبقتها، فيشرع في سرد للحقائق العلمية يرتكب فيه أخطاء فادحة من حيث المعلومات والتفسير المقدم لها. ومنهم من يتسم عادة بمنهجية دقيقة ويحمل معارف عالية، ولكنه لا يضبط نفسه عند التحدث عن القرآن، فتراه يتساهل في التفسير واستخراج المعاني البعيدة، ومثل ذلك من الأخطاء العلمية.

ففي الصنف الأول يمكن ذكر أمثلة من كتاب الدكتور عبد العليم عبد الرحمن خضر (الإنسان في الكون بين القرآن والعلم)[٦٤]، وهو عمل يبدو هاما لأول وهلة، إذ يحتوي على أكثر من ٤٠٠ صفحة من الحجم الكبير، فيها حوالي ٨٠ شكلا وصورة، بالإضافة إلى ١٧٣ مرجعا يذكرها

المؤلف في النهاية. ولكن رغم كل هذه الخصائص التي تعطي انطباعا أوليا حسنا، إلا أن القارئ سرعان ما يصدم بتحاليل لا موضوعية ولامنهجية، وبتعاليق مجانية تماما. وإذ لا نود الإطالة- وليس هدفنا محاكمة المؤلف وكتابه- فإننا نذكر فيما يلي مثالين فقط:

- في صفحة ١٣٩ نقرأ: «هل هناك وحدة أتم وأعم وأشمل من تشابه كل من الذرة والخلية والمجموعة الشمسية والمجرة؟ الكل يتكون من نواة في الوسط تحمل أسرار الحياة، وتتحكم في مختلف الوظائف، ثم جسيمات وسوائل تدور حولها في حركة دائمة لا تتوقف (فتبارك الله أعظم الخالقين)» . ويعلق عن هذا في أحد الهوامش بالقول: «... وتتوزع الإلكترونات حول النواة في أغلفة تسمى كذلك مستويات. والمدهش أن العلماء يسمونها (سماوات)، يمكن أن يصل عددها إلى (سبعة) في العناصر الثقيلة».

- وفي صفحة ١٦٧ نقرأ أيضا: «كان البدء كما أخبر القرآن، وكان يتكون من حبيبات الغبار الكوني الدقيق (Interstellar Dust Grains)... وبجانب ذلك فإن تجمع هذه الحبيبات مع بعضها- على ما يبدو- الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تؤدي إلى انفصال بعض العناصر الكيماوية على نطاق واسع في المادة الكونية... وهكذا توصل العلماء إلى أن ذرات الدخان التي أخبر بها القرآن منذ ألف وأربعمائة سنة هي المورد الوحيد الذي اعتمدت عليه أكبر الأجسام الصلبة في الكون بما في ذلك النجوم نفسها. فسبحان الله أصدق القائلين».

ولا نظننا في حاجة إلى توضيح الأخطاء الجسيمة التي تتضمنها هذه الفقرات سواء من حيث المعلومات المقدمة، ومن حيث منهجية التحليل المذهلة ببدائيتها وتجاوزاتها الكبيرة.

أما في الصنف الثاني، أي من الكتاب المسلمين الذين يتسمون عادة بالمنهجية المضبوطة، ولكنهم يتساهلون مع أنفسهم ويتجاوزون الحدود العلمية للتحليل حين يتعلق الأمر بالاعتقادات الدينية الشخصية، فسنذكر مثالا من البحث القيم لأبي الوفا الغنيمي التفتازاني (الإنسان والكون في الإسلام)[٦٥]، إذ يقول «ومما يدلنا على أن الكون قد خلق بما فيه من عوالم متعددة بالتدريج وليس دفعة واحدة قوله تعالى: الحمد لله رب العالمين. ويبين لنا شارح العقيدة الطحاوية أن من بين المعاني التي تتضمنها كلمة «رب» «التربية، وهي تبليغ الشيء كماله بالتدريج». وهذا هو عين مايفهم من التطور (Evolution) في الخلق أي أن الخلق لا يتم دفعة واحدة، وإنما على مراحل، من الأدنى إلى الأعلى، أو من الأقل كمالا إلى الأكثر كمالا...» وإن التجاوزات المتضمنة في هذه الفقرة، من تمديد للمعاني، وتحميل الآية ما لا تحمل، ثم محاولة ربط الآيات القرآنية بالمفاهيم العلمية الحديثة بالقوة، واضحة لا تحتاج إلى مناقشة ونقد.

وإن ما نستخلصه من هذه الأمثلة أن معظم المفكرين المسلمين ـ المعاصرين خاصة ـ يفتقرون إلى المعارف العلمية الأساسية والبسيطة، بل يفتقدون أدوات التحليل والنقاش الحديثة. فنقول إن على مثقفينا ومفكرينا أن يسدوا هذه الثغرات الكبيرة والعميقة، لأن النقاش الفكري العالمي في هذا العصر (عصر العلوم الدقيقة والمنهجية العلمية المضبوطة) يستلزم هذه المعرفة. بل أبعد من ذلك، يمكننا أن نقول من دون مبالغة إن مجرد معرفة مثل هذه الحقائق العلمية بطريقة مبسطة وملخصة كما أشرنا إليها في هذا البحث غير كافية إطلاقا، على الأقل بالنسبة لمن يقومون بطرح التساؤلات الجوهرية للإنسان ومناقشتها. إن التحكم في أدوات العلم والفكر المعاصر، كالرياضيات والفيزياء والفلك والمناهج التجريبية - وما إلى ذلك - صارت ضرورة أساسية للمفكرين. ولن يجديهم التحايل على ذلك، لأنهم إذا رفضوا ذلك أو فشلوا فى المحاولة فإنه سيأتي من العلميين من يخوض في مجالات الفكر والفلسفة والدين ويهمشهم لعدم تمكنهم من فهم الحجج والبراهين المطروحة، زيادة على أن البحر أو الفضاء الذي يفصلهم عن المفكرين الحقيقيين العالميين سوف يزداد اتساعا، حتى يغيب ضوء مثقفينا (الباهت) عن الأنظار تماما.

الهوامش

A. Comte-Sponville: "L'Univers a-t-il un sens?" Ciel & Espace (Hors-Serie "Le Big Bang"), 1990 (١)
P. Davies: "God and the New Physics", Touchstone Books, 1983 (٢)
J. D. Barrow & F. J. Tipler: "The Anthropic Cosmological Principle", Oxford Univ. Press, 1988. (٣)
J. D. Barrow & F J Tipler: op. cit. (٤)
A. Comte-Sponville: op. cit (٥)
P. Davies: op. cit. (٦)
S. Weinberg: "Dreams of a Final Theory", Radius, 1993. (٧)
S. H. Nasr: "An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines", Harvard Univ. Press, Cambridge, 1964. (٨)
T. Ferris: "Coming of Age in the Milky Way", Morrow, 1988. (٩)
J Trefil: "The Moment of Creation", MacMillan. 1983. (١٠)
E. Harrison. "Cosmology", Cambridge Univ Press, 1981. (١١)
T. Ferris op. cit. (١٢)
- A. Lightman: "Ancient Light", Harvard Univ. Press. 1991
T. Farris, A Lightman:op. cit. (١٣)
S. H. Nasr. op. cit. (١٤)
T. Ferris, E. Harrison: op. cit. (١٥)
- G. Tauber: "Man's View of the Universe: A Pictorial History", Crown, 1979.
T. Ferris, E Harrison: op cit. (١٦)
- T. X Thuan "La Melodie Secrete", Points Seuil (2e ed.), 1992.
E. Harrison op. cit. (١٧)
E. Harrison: op cit. (١٨)
T Ferris : op cit (١٩)
J D. Barrow & F J Tipler. op. cit (٢٠)
T X Thuan. op. cit. (٢١)
S H. Nasr: op. cit. (٢٢)
S. Weinberg: "The First Three Minutes", Basic Books, 1986. (٢٣)
A Pannekoek "A History of Astronomy", Dover Publ., 1961 (٢٤)
T. Ferris: op cit. (٢٥)
A. Pannekoek. op. cit (٢٦)
J D Barrow & F J. Tipler: op cit. (٢٧)
J D. Barrow & F J Tipler: op. cit. (٢٨)
S H. Nasr: op. cit. (٢٩)
J. D. Barrow & F. J Tipler: op. cit. (٣٠)

* عبد الحميد صبره «ابن رشد وموقفه من فلك بطليموس»، مؤتمر ابن رشد (الذكرى ٨٠٠ لوفاته)، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر ١٩٨٣

* الطاهر المعموري . «الغزالي وعلماء المغرب» (باب «ابن رشد والغزالي») الدار التونسية للنشر ١٩٩٠

J. D. Barrow & F. J Tipler op cit (٣١)
J. D. Barrow & F. J. Tipler, T. Ferris: op cit. (٣٢)
- J. J C. Smart: "Our Place in the Universe: A Metaphysics Discussion", Basic Blackwell, 1989
T. Ferris op. cit. (٣٣)
T. Ferris: op. cit. (٣٤)
J. D. Barrow & F. J. Tipler. op cit. (٣٥)
J. D. Barrow & F J. Tipler. op. cit (٣٦)
J. D. Barrow & F. J. Tipler, T. Ferris: op. cit. (٣٧)
J. D. Barrow & F. J Tipler op cit. (٣٨)
T Ferris: op. cit. (٣٩)

(٤٠) J. D. Barrow & F. J. Tipler: op. cit

(٤١) S. Weinberg. "The First Three Minutes", op. cit.

(٤٢) H. Reeves: "L'Heure de S'Enivrer", Points Seuil, 1989

(٤٣) J. D Barrow & F. J. Tipler: op. cit.

(٤٤) J. D. Barrow & F. J. Tipler: op. cit.

(٤٥) T. X. Thuan: op. cit.

(٤٦) P. Davies: op. cit.

(٤٧) P. Davies. op. cit.

(٤٨) S. Weinberg: "Dreams of a Final Theory", op. cit.

(٤٩) T. X. Thuan: op. cit.

(٥٠) J. D. Barrow & F. J. Tipler: op. cit.

(٥١) H. Reeves: op. cit.

(٥٢) J. D. Barrow & F. J Tipler: op. cit.

(٥٣) * F. Dyson: "Infinite in All Dimensions", Harper & Row Publ., 1988.

(٥٤) H Reeves: op. cit.

(٥٥) P. Davies: op. cit.

(٥٦) T Ferris: op. cit.

(٥٧) T. Ferris: op. cit

(٥٨) T Ferris: op. cit.

(٥٩) S. Weinberg: "The First Three Minutes", op. cit.

(٦٠) H. Reeves : op. cit.

(٦١) T.X. Thuan: op.cit.

(٦٢) أبو الوفا التفتازاني . «الإنسان والكون في الإسلام»، عالم الفكر. م١، ع٣ (اكتوبر - نوفمبر- ديسمبر ١٩٧٠)، ص٩٧

(٦٣) T. Ferris. op. cit.

(٦٤) عبد العليم عبد الرحمن خضر «الإنسان في الكون بين القرآن والعلم»، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة ١٩٨٣

(٦٥) أبو الوفا التفتازاني . المرجع السابق.

الرازي : عبقري الإسلام و«جالينوس العرب»

د. مؤنس يونس فائم *

أفلت شمس الحضارة العربية بعد أن رفدت مسيرة التراث الإنساني العلمي خلال عدة قرون، فأسهمت بذلك في إغناء الإنسانية. ورغم أفول ذلك المجد الغابر، بقيت تسطع في سماء العلم، نجوم لامعة يبعث نورها وذكرها في نفوسنا شعور العز والفخر، مما يحفزنا للسير حتى نلحق بركب الحضارة المتقدم. فنعود مجدداً مبدعين بعد أن أصبحنا مقلّدين.. ومن هذه النجوم الزاهرة أبو بكر محمد بن زكريا الرازي.

---

* عضو الجمعية الفرنسية لأطباء العيون، وعضو الجمعية السورية لتاريخ العلوم بدمشق.

ولد الرازي في الري[١]، سنة ٢٥١ للهجرة (٨٦٥ للميلاد)، وأمضى أكثر شبابه فيها، وكانت الري يومذاك من المراكز العلمية والثقافية المهمة، حيث تعقد فيها حلقات العلم وندوات الثقافة، وقد تأثر الرازي اليافع بهذا المحيط، ودفعه ذكاؤه وطموحه لأن يتجه صوب التعلم. وكان منذ صغره يميل إلى العلوم العقلية من رياضيات وفلك ومنطق وكيمياء، وقد اشتغل بها، وتعلم الأدب وكان شاعراً وموسيقياً، ضارباً ممتازاً على العود، حسن الغناء، فلما التحى قال: «كل غناء يخرج من بين شارب ولحية لا يستظرف»[٢] فنزع عن ذلك، وطلب العلم، وأقبل على دراسة كتب الفلسفة. وقد أراد له والده أن يمتهن صنعة يتحدد بها مستقبله، فوضعه في دكان صيرفي.[٣]

ويقال إنه رغب في دراسة الطب، عندما قدم إلى بغداد وله من العمر نيف وثلاثون سنة، فدخل إلى البيمارستان العضدي[٤] ليشاهده، واتفق أنه ظفر بشيخ كان صيدلاني البيمارستان فسأله عن الأدوية، وأعجب بما سمع من أخبارها، وبما شاهد من غرائب الأمراض ومن معالجتها[٥]. ويذكر ابن أبي أصيبعة[٦] أن الرازي رأى في البيمارستان صبياً بوجهين ورأس واحد، فسأل الأطباء عن سبب ذلك، فأخبر به، فأعجبه ماسمع، ولم يزل يسأل عن شيء بعد شيء، ويقال له وهو يعلق بقلبه حتى تصدى لصناعة الطب. ويذكر أن معلم الرازي صنعة الطب كان أبا الحسن علي بن سهل بن ربن الطبري[٧]، صاحب كتاب فردوس الحكمة، وكتاب منافع الأطعمة والأشربة والعقاقير.

تابع الرازي تردده على البيمارستان، واتصل بمشاهير الأطباء ليسألهم عن كل ما يراه ويسمعه، وفي الوقت نفسه كان يتابع بحثه واطلاعه على أمهات الكتب الطبية المتداولة في ذلك الوقت.

ولم تلبث عبقريته أن برزت، فإذا به يتفوق على أقرانه، وأصبح ممن يشار إليهم بالبنان، ولما اطمأن الرازي إلى مستواه العلمي واستيعابه لأسرار المعرفة الطبية، عاد أدراجه إلى الري.

وفي مسقط رأسه الري، مارس الطب، ولم يلبث أن سطع نجمه، واشتهر اسمه فجعلوه رئيساً لبيمارستانها، وغدا بعد أن ذاع صيته مقصداً للمرضى من كل حدب وصوب، ومحطاً لأنظار علية القوم، وكان أكثرهم قرباً منه الأمير منصور ابن اسحق الساماني حاكم الري في تلك الفترة، فكلفه بتصنيف كتاب شامل لصناعة الطب مع أسلوب سهل غير ممل، فصنف كتاباً أسماه المنصوري، وسوف نأتي على ذكره أخيرا.

أما أسلوب الممارسة الطبية لدى الرازي في البيمارستان، فقد كان تعليمياً بحتاً، ويضاهي إلى حد كبير ما نتبعه اليوم، حيث يجلس الرازي في مجلسه[٨] ودونه التلاميذ ودونهم تلاميذهم

ودونهم تلاميذ آخر، فكان يجيء الرجل، فيصف ما يجد لأول من يلقاه منهم، فإن كان عنده علم به عالجه، وإلا تعداهم إلى غيرهم. فإن لم يصيبوا تكلم الرازي في ذلك، فيصف الحالة المرضية لجميع التلاميذ، ويعطيهم خلاصة تجاربه حول الحالة المعروضة. وكثيراً ما كان ينصح طلابه[٩] قائلا: «على الطبيب أن يطمع في شفاء مريضه أكثر من رغبته في نيل أجوره، وعليه أن يفضل معالجة الفقراء على معالجة الأغنياء، ويجب أن يكون دقيقاً في تعليماته، جاداً في نفع السواد الأعظم من الناس».

وكثيراً ما كان يؤكد لطلابه ضرورة الانكباب على الكتب والمطالعة، مع الاهتمام بالناحية العملية، وكان رأيه أن العلم النظري أساس الطب التطبيقي، ويجب أن يسبقه. والحقيقة أن ما قاله الرازي في هذا الصدد هو ما نطبقه اليوم في عصرنا هذا عندما درسنا الطب في الجامعة. وله في هذا المعنى قول نذكره: «إن قليل المشاهدة المطلع على الكتب خير ممن لم يعرف الكتب على أن يكون عديم المشاهدة»[١٠].

أما خصائص الرازي من حيث إنه طبيب معالج فأهمها استقصاؤه أعراض المرض، وهو في ذلك يقول: (يجب ألاّ نغفل غاية التقصي) بمعنى أن يسأله عن كل شيء. وهو يضع ترتيباً للعلامات المرضية على قدر أهميتها، ويقول: «إن العلامات تختلف في دلالتها على وقت حدوثها من تاريخ المرض» ويقول أيضاً: «اجمع العلامات الجيدة والرديئة بمراتب قواها في ورقة وارقبها دواما».

وكان الرازي يعرف العلاقة بين المرض والحالة النفسية للمريض أو المزاج. ويلعب الطبيب دوراً في هذه المعادلة. يقول الرازي : «ينبغي للطبيب أن يوهم المريض الصحة ويرجيه الشفاء، وإن كان هو غير واثق بذلك لأن مزاج الجسم تابع لأخلاق النفس»[١١].

ويمتاز الرازي عن غيره من الأطباء بفهم عجيب لعقلية العامة في النظر إلى المرضى وإلى الطب والطبيب. وفي ذلك يقول[١٢] : «يعتقد عوام الناس أن المرض هو الشعور بالألم، فإذا سكن الألم عن أحدهم بطريقة من الطرق ظن أنه قد شفي مما به من المرض، ولذلك ترى عوام الناس يسمّون الأدوية المسكنة أدوية شافية، ومن أجل ذلك أيضاً ترى عوام الناس، أشد رغبة في الأطباء الممارسين* عن كبار الأطباء، والعلماء من الأطباء، وكذلك نجد الطبيب الذي يحتال لتسكين الألم أكثر من احتياله لشفاء المرض أكثر شهرة عند عوام الناس».

* في المقارنة بين الأطباء العلماء والممارسين منهم واستخدام التعبير الأخير يرجع إلى كتاب: المدخل إلى دراسة الطب التجريبي تأليف كلود برنار، وترجمة د. يوسف مراد.

وأما عن صفات الرازي الأخلاقية، فيذكر لنا صاحب الفهرست[١٣] مايلي عن شيخ من أهل الري «.. وكان كريماً متفضلاً باراً بالناس، حسن الرأفة بالفقراء والأعلاّء، حتى انه كان يجري عليهم الجرايات الواسعة، ويمرضهم ولم يكن يفارق المدارج والنسخ، وما دخلت عليه قط إلا رأيته ينسخ إما يسوّد أو يبيض»، وقال ابن أبي أصيبعة فيه[١٤] : «كان ذكياً فطناً، رءوفاً بالمرضى مجتهداً في علاجهم وفي برئهم بكل وجه يقدر عليه، مواظباً للنظر في غوامض صناعة الطب، والكشف عن حقائقها وأسرارها وكذلك في غيرها من العلوم، حيث إنه لم يكن له دأب، ولا عناية- في جلّ أوقاته - إلا في الاجتهاد والتطلّع فيما قد دوّنه الأفاضل من العلماء في كتبهم، ولقد نعته أهل زمانه بجالينوس العرب، اعترافاً بفضله، وقالوا عنه، كان الطب متفرقاً فجمعه الرازي».

ومن الحوادث الطبية التي جرت مع الرازي - ومنها نتبين مدى سعة اطلاعه وتمهره في صناعة الطب، وما تفرد به في مداواة المرضى - ما ذكر أنه استعمل عاطفتي الغضب والخجل، في شفاء آلام روماتزمية مفصلية لدى أمير بخارى... فقد جرب الرازي طرقاً عديدة لعلاج تلك الآلام الشديدة، التي منعت لشدتها الأمير من الوقوف والمشي، ولكن دون جدوى، وأخيرا قال[١٥] للأمير: غداً سأجرِّب طريقة جديدة، ولكنها ستكلفك، خير حصان وخير بغل في حظيرتك. وبالطبع وافق الأمير، ووضع الحيوانين تحت تصرفه. وفي اليوم التالي ذهب الرازي بالأمير إلى حمام ساخن خارج المدينة، وربط الحصان والبغل خارجه بعد أن أسرجهما وألجمهما، ثم دخل الحجرة الساخنة وحده مع مريضه، الذي وضعه تحت الماء وصَبَّ عليه الماء الساخن عدة مرات ثم سقاه جرعة من ترياق كان قد أعده ليسقيها له عندما يجيء الوقت الذي تنضج فيه الأخلاط التي في مفاصله. ثم إن الرازي خرج ولبس ثيابه، ثم عاد ودخل ثانية وفي يده سكين، ووقف برهة قائلاً للأمير : إن لم اقتلك فليس اسمي محمد بن زكريا الرازي، فغضب الأمير غضباً شديداً، وثارت ثائرته، وهبَّ واقفاً على قدميه، مدفوعاً بالغضب من جهة، والخوف من جهة أخرى، فأسرع الرازي بالفرار من الحمام، وقصد إلى حيث كان غلامه ينتظره في الخارج مع الحصان والبغل، وركب حصانه وانطلق به راكضاً بأقصى سرعة، ولم يتوقف في هربه حتى وصل إلى مرو. ومن هناك كتب للأمير يقول: «أطال الله حياة الملك. لقد بذلت في علاجك مالدي من قدرة وفقاً لما تقتضيه مهنتي، ولكن نظراً لنقص الحرارة عندك كانت مدة العلاج ستطول إلى حدٍّ بعيد. لذلك عدلت عن العلاج الطويل إلى العلاج النفساني، ولما تعرضت الأخلاط الفاسدة للحرارة، في الحمام الساخن، إلى الحد الكافي، أثرتك عامداً حتى أزيد في حرارتك الطبيعية، وبذلك اكتسبت من القوة مايكفي لإذابة الأخلاط التي كانت قد لانت، ولكن ليس من الخير أن نلتقي بعد الآن».

وهناك قصة أخرى استغل فيها الرازي عاطفة الخجل[١٦] لشفاء آلام روماتزمية مشابهة، لدى امرأة كانت منحنية وهي تعد المائدة، فأحسَّت فجأة بتورم روماتزمي في المفاصل، فلما أرادت أن تعتدل وجدت نفسها عاجزة عن ذلك، فاستدعي الرازي، الذي جرب عدة أدوية، فلم تستفد من أيّ منها، ووقتها فكر باللجوء إلى التدبير النفساني... فأزال أولاً خمارها ثم نطاق ثوبها مستنجداً بشعور الخجل الذي بعث فيها وهجاً من الحرارة، أذاب الأخلاط الروماتزمية فوقفت منتصبة القامة وقد شفيت تماماً.

وبعد أن أمضى الرازي عدة سنوات في الري، استدعاه الخليفة العباسي عضد الدولة إلى بغداد، لتشييد بيمارستان جديد فيها، فلبى الدعوة واستقر في بغداد. وقد طلب عضد الدولة أن يختار الرازي موضعاً مناسباً لهذا البيمارستان. فاتبع الرازي[١٧] طريقة مبتكرة في تعيين المكان، حيث أمر أن يعلَّق في كل ناحية من جانبي بغداد شقة لحم، ثم اختار الناحية التي لم يستهلك فيها اللحم بسرعة، فأشار بأن يبنى في تلك الناحية وهو الموضع الذي بني فيه البيمارستان. ويقال أيضا إن عدد الأطباء النبهاء المشهورين ببغداد آنذاك يفوق المئة، فاختار منهم المعتضد نحو خمسين، وكان الرازي منهم ، ثم انتقى منهم عشرة، كان الرازي من بينهم، ثم انتدب ثلاثة كان الرازي أفضلهم فجعله المسئول عن البيمارستان، ورئيساً للأطباء فيه.

ويذكر[١٨] أن عضد الدولة قد جهز هذا المشفى وكان فيه عدة أقسام مخصصة للأمراض الداخلية والجراحة والكحالة، وأوقف عليه الأوقاف الكثيرة من ضيعات وعقارات كانت تدر عليه من مواردها، وتفي بنفقاته المختلفة، وكان المشفى يمتد حتى ضفاف دجلة حيث ترسو السفن، ناقلة إليه ضعفاء المرضى، الذين لم يكن في وسعهم الوصول إليه على أقدامهم.

وهكذا فقد أصبح الرازي[١٩] إمام وقته، كما قال ابن خلكان، وأوحد دهره، وفريد عصره كما وصفه ابن النديم، فطبقت شهرته الآفاق، وأخذت جموع المرضى تقصده، وتشد الرحال إليه من كل مكان، فكان باراً بهم يقوم برعايتهم ويجتهد في علاجهم، ويعمل على برئهم بكل وسيلة، وكان حسن الرأفة بالمرضى من الفقراء، ويعالجهم بالمجان[٢٠] ويسهر الليالي في خدمة عليل أوشك على الهلاك حتى يشفيه، وكان حريصاً على نصح الأطباء الذين يعملون معه وعلى تعليمهم أسرار المهنة، مهتما بالأطباء الجدد الناشئين حيث كان يعطيهم تجاربه. وقد تابع الرازي منهجه الخاص والذي يقوم على التجربة، وكان يضع المعلومات الطبية تحت الاختبار، فما كان منها مصداقاً للتجربة اصطفاه، وما لم تؤيده التجربة والواقع نبذه. ونذكر هنا بعضاً من وصاياه لتلامذته[٢١] نظراً لما فيها من الفوائد:

- الحقيقة في الطب غاية لا تدرك، والعلاج بما تنصه الكتب دون عمل الماهر الحكيم برأيه خطر.

- الاستزادة من قراءة كتب الحكماء والوقوف على أسرارهم نافع لكل حكيم... والعمر يقصر عن الوقوف على فعل كل نبات في الأرض، فعليك بالأشهر مما أجمع عليه، ودع الشاذ، واقتصر على ما جرّبت.

- ينبغي للمريض أن يقتصر على واحد ممن يوثق به من الأطباء فخطؤه في جانب صوابه يسير جداً. ومن تطبب عند كثير من الأطباء يوشك أن يقع في خطأ كل واحد منهم.

- ينبغي أن تكون حالة الطبيب معتدلة، لا مقبلاً على الدنيا، ولا معرضاً عن الآخرة كلية.

- باختلاف عروض البلدان تختلف المزايا والأخلاق والعادات وطباع الأدوية والأغذية. فإذا استطاع الحكيم ان يعالج بالأغذية دون الأدوية فقد وافق العادة، ومهما قدرت أن تعالج بدواء مفرد فلا تعالج بدواء مركب.

- إذا كان الطبيب عالماً والمريض مطيعاً فما أقل لبث العلة.

- متى كان اقتصار الطبيب على التجارب دون القياس وقراءة الكتب خذل[٢٢]

وكان الرازي يحذِّر تلامذته من الدجالين فيقول[٢٣]: «إن جهلهم المطبق وقحتهم الشديدة يعادلان الجرم الشائن الذي يقترفونه في تعذيب المرضى بلا سبب في ساعاتهم الأخيرة، فبعضهم يزعم أنه يشفي المرض النازل، فيجعل له مخرجاً في مؤخرة الرأس بشكل شق، ويضع يده عليه مدعياً أنه أخرج شيئاً منه. والآخرون يزعمون أن باستطاعتهم استخراج العلق والديدان، من آناف المرضى، فيدخلون إلى أنف المريض مسبراً حديدياً دقيقا، ويأخذون بجرح المنخرين إلى أن يسيل الدم، ثم يتظاهرون بإخراج هذه الحيوانات الصغيرة من المنخرين، في حين أنها لاتكون سوى أشياء متشابهة كانوا يخفونها عن الأنظار بكل مهارة. ومنهم من يقومون بقسطرة المثانة، في حين أنهم جهلاء لا يستطيعون أن يعرفوا هل الحصاة موجودة أم لا؟ وإذا هم لم يجدوا الحصاة، يهيئون حصاة أخرى فيوهمون بأنها هي الحصاة التي استخرجوها، وعلى هذا المنوال يستطيع هؤلاء المشعوذون بكل مهارة، إخراج أشياء متنوعة وضعوها حين مباشرة العمل، وقد يتسبب ذلك في تعريض صحة المرضى للخطر، وقد يتسبب في موتهم في بعض الأحيان، على أن هذه الحيل لا تنطلي على الأذكياء من المرضى، فعلى العقلاء ألاّ يجعلوا حياتهم ألعوبة في أيدي هؤلاء المشعوذين».

وتتجلى منهجية الرازي في وصف الأمراض ما ذكره لأحد تلامذته عندما يقول له : «اطلب من

كل مرض هذه الرءوس، التعريف أولاً ومثاله أن تقول، إن ذات الجنب هو اجتماع حمى حادة، مع وخز الأضلاع وضيق في النفس، وصلابة في النبض وسعلة يابسة. ثم اطلب العلة والسبب، مثال ذلك أن تعلم أن سبب ذات الجنب ورم حاد في ناحية الغشاء المستبطن للأضلاع، ثم اطلب هل ينقسم للسبب أو للنوع أم لا، مثال ذلك أن تقسم ذات الجنب إلى الخالصة وغير الخالصة، ثم اطلب تفصيل كل قسم من الآخر.. ثم العلاج.. ثم الاستعداد.. وهكذا.» والواقع أن حركة تدوين[٢٤] الملاحظات السريرية لم تستأنف بعد وفاة الرازي، إلى أن ظهر أنطونيو بنيفيتي الفلورنسي، المتوفي عام ١٥٠٢ للميلاد، وأما الفترة بينهما والتي تبلغ حوالي ستة قرون، فلا نجد فيها إلا النذر اليسير من مخلفات العصور الوسطى، في نظام الأكل والإرشادات الصحية العامة.

وكمثال على منهج الرازي التجريبي، نسوق هذه الحادثة السريرية التي يذكرها إلى تلامذته، وفيها يحاول أن يتحقق من أثر الفصد كعلاج لمرض السرسام،[٢٥] حيث قسم مرضاه إلى مجموعتين عالج أحدهما بالفصد، وامتنع عن فصد الأخرى، ثم راقب الأثر والنتيجة في أفراد المجموعتين، حتى انتهى إلى حكم في قيمة العلاج. وبهذا يقول عن حالة تنذر بالسرسام: «فمتى رأيت هذه العلامات فتقدم في الفصد، فإني قد خلصت جماعة به وتركت متعمداً جماعة، استوى بذلك الرأي فسرسوا كلهم».[٢٦].

ونذكر فيما يلي قصتين من العديد من الحالات السريرية، التي جرت مع الرازي، أثناء ممارسته للطب في بغداد، ومنهما نستدل أيضا على براعته وعبقريته الطبية، وذكائه المفرط... الحادثة الأولى وقعت عندما قصد مريض الرازي، لشكوى من قيء دموي. فقام الرازي بفحصه، واستوصف حاله منذ بدأ به، فلم يقم له دليل على سلTUBERCULOSE ولاقرحة ULCERE ، ولم يعرف العلّة أو يفسر المرض، فأخذ يتحرى عن المياه التي شربها في رحلته، وتحقق لديه أن مصدر الماء كان في بعض الحالات مستنقعات راكدة. فقال للمريض: إذا جئت في غدٍ فسأعالجك ولن أتركك حتى تبرأ، بشرط أن تأمر غلمانك أن يطيعوني في كل ما آمرهم به خاصاً بك. وأخذ المريض على نفسه العهد المطلوب.

عاد الرازي في اليوم التالي، ومعه وعاءان مملوءان بعشب مائي، يسمى الطحلب[٢٧]. وقال له ابلع ما في الوعائين، فبلع المريض قدراً كبيراً، ثم قال إنه لا يستطيع أن يزيد على مافعل. عند ذلك أمر الرازي الغلمان أن يمسكوه، ويلقوا به على ظهره ويفتحوا فمه، وأخذ يدسُّ فيه من هذه المادة المقززة للنفس، واستمر في ذلك حتى غلب المريض القيء. وأدى فحص القيء إلى الكشف عن علقة هي مصدر العلة حيث ابتلعها المريض مع الماء الذي شربه، والتصقت بفم المعدة وظلت هناك حتى

حملت على التحرك من مكانها إلى مكان أحب إليها هو العشب المائي أو الطحلب وبطردها استرد المريض عافيته(٢٨).

أما القصة الثانية فهي تماثل التي ذكرناها ولكن الشكوى هنا تختلف إلا أن العلاج متشابه، إذ شكا صبي من آلام شديدة في المعدة مع اختلاجات، ففحصه الرازي دون أن يعرف لها سبباً، ولكن الاستجواب الدقيق، كشف أن بداية مرض الفتى يرجع إلى اليوم الذي أكل فيه رماناً كان مخزوناً في حظيرة للأبقار. طلب الرازي من الفتى أن يعود في اليوم التالي حيث حمل الرازي حساءً مصنوعا من لحم كلب صغير سمين، وأمره أن يتناول منه أكبر قدر دون أن يخبره عن حقيقته وبعد ذلك أعطاه كمية من البطيخ ثم بعد ساعتين أعطاه مشروباً ساخناً ثم أخبره بالطريقة التي أعد بها الحساء وعند ذلك أحس المريض بجيشان نفسه، وبرغبة في القيء، وكشف الرازي فيما أخرجه المريض من قيء، شيئا أسود يشبه نواه البلح يتحرك وقد ثبت أنها قرادة من الغنم، وجدت طريقها إلى الرمانة التي تصادف أن أكلها الصبي، فالتصقت بجدار معدته ولم يحملها على مغادرة المكان إلا أن قدم لها طعاما آخر(٢٩).

والواقع أن الرازي يعتبر من الذين وضعوا الأسس الثابتة في التعليم الطبي، وركز كثيرا على ضرورة امتحان الطبيب حتى يكون في المستوى العلمي اللائق، نظراً للمسئولية الكبيرة في ممارسة مهنة الطب. يقول الرازي في هذا المعنى عن امتحان الطبيب(٣٠) . «أول ما تسأله عنه التشريح ومنافع الأعضاء، وهل عنده علم بالقياس، وحسن فهم ودارية في معرفة كتب القدماء فإن لم يكن عنده، فليس بك حاجة إلى امتحانه في المرضى». وكان له رأي في المتعنتين من الممتحنين للأطباء فيقول:

«إن الذي يروم من الطبيب أن يبين له بالنبض بين الرجال والنساء والخصيان والصبيان، قد طلب أمراً غير ممكن. وكذلك أرى أن الممتحن للطبيب بالتفرقة بين ماء الإنسان وبعض المياه التي اشتبهت له جاهل». وهو يضع قواعد للمفاضلة بين طبيب القياس وطبيب التجربة يقول فيها(٣١): «ينبغي للمعني بأمر الطب أن يجمع بين رجلين أحدهما فاضل في الفن العلمي من الطب، والآخر كثير الدراية والتجربة، وتصدر عن اجتماعهما أمور كثيرة، فإن اختلفا، فليعرض ما اختلفا فيه، على كثير من أصحاب التجارب فإن أجمعوا جميعاً على مخالفة صاحب النظر قبل منهم، فإن الشكوك المغلطة تقع على الأكثر في الفن العلمي النظري، أكثر منه في التجربة، فإن لم يتهيأ له إلا أحد هذين الرجلين، فليختر المجرب، فإنه أكثر نفعا في صناعة الطب من العاري عن الخدمة والتجربة البتة».

وقد أورد الرازي في كتابه المنصوري، ملاحظات علمية مبتكرة عن كيفية فحص المرضى[٣٢]، فقال عن أهمية فحص التنفس: «ربما كان أوضح دلالة من فحص النبض في بعض الأحوال» وقال عن البول «فإذا فسد لون البول أو نتنت رائحته فإن ذلك ينذر بمرض» هذا بعد أن كان قد قال عن فحصه: «ينظر إلى لونه وقوامه ورسوبه ورائحته وطعمه وملمسه».

وينسب إلى الرازي اختراع الخرم[٣٣] الذي كانت تستعمله الأطباء ومازالت الأعراب تستعمله، وهو أن يثقب الجلد، ويجعل فيه خيط غليظ لسيلان الصديد، ويذكر أن الرازي كتب في كيفية خياطة الجروح البطنيه بأوتار العود.

وكانت له اكتشافات كيميائية أهمها: زيت الزاج (حمض الكبريت)، انطلاقا من الزاج الأخضر، أي من كبريتات الحديد. وكذلك الغول (الكحول)، حيث استحضره انطلاقا من مواد نشوية وسكرية يخمرّها، ثم يقطرها، وقد استعمل هذا الكحول في علاج بعض الأمراض، وقد وصف طريقة لتجفيف الكحول بواسطة الجير كما ذكر[٣٤] ذلك العالم ماسان MASSIN.

ألف الرازي مئات الكتب والرسائل، وقد اختلف في تحديد عددها . يقول الرازي في كتاب السيرة الفلسفية: «وبالجملة فقرابة مئتي كتاب ومقالة ورسالة خرجت مني إلى وقت عملي هذه المقالة في فنون الفلسفة من العلم الطبيعي والإلهي» [٣٥].

ونقل ابن النديم[٣٦] من فهرست الرازي ١٤٧ مصنفاً في مختلف الميادين، وجمع له ابن أبي أصيبعة[٣٧] ١٢٣ كتاباً ورسالة ومقالة في شتى الاختصاصات، ولأبي الريحان البيروني[٣٨] رسالة في فهرست كتب محمد بن زكريا، جاء فيها أنه ألف نحو ٢٣٧ كتاباً ذكر فيها، ٥٦مؤلفاً في الطب، و ٣٣ في العلوم الطبيعية، و ٧ في المنطق، و ١٠ في الرياضيات والنجوم، و٢٣ في الفلسفة وماوراء الطبيعة، و ١٤ في العلوم الإلهية، و ٢٣ في الكيمياء، و ١٧ في مواضيع متفرقة.

وقد وصف البيروني مدى شغف الرازي بالقراءة بقوله[٣٩]: «كان يبحث بحثاً حثيثاً وباستمرار يضع مصباحاً فوقه على الجدار المقابل له، ويضم الكتاب إليه فإذا ما أخذه النوم سقط الكتاب فأيقظه من النوم».

وكما أحرز الرازي شهرة واسعة في عصره، فقد بقيت هذه الشهرة في الغرب، إذ ظلت مؤلفاته حجة يؤخذ بها دون مناقشة حتى القرن السابع عشر، وقد عرفه أهل الغرب باسم رازيز*RHAZES* ، وكانت كتبه ركناً للتعليم في مدارس أوروبا الطبية، حيث ترجم بعضها إلى اللاتينية وطبع عدة مرات، وأشهرها على الإطلاق كتاب الحاوي الذي طبع باللاتينية خمس مرات وهو يعرف باسم *CONTINENS*.

وفي كتاب الحاوي، تجلت مقدرة الرازي في التشخيص والمعالجة[٤٠] وقد جمع فيه ما وجده متفرقاً، في ذكر الأمراض ومداواتها، في سائر الكتب الطبية للمتقدمين، ومن أتى بعدهم إلى زمانه، ونسب كل شيء نقله فيه إلى قائله، وله فيها ملاحظات سريرية خاصة.

يقول في بدء كل ملاحظة (لي) بعد أن يسرد آراء المتقدمين، ويورد لنا ملاحظاته وتعليقاته، حول التشخيص أو العلاج المستعمل، ونتيجة العلاج. والحاوي[٤١] في الطب يقسم إلى اثني عشر قسماً، نعددها فيما يلي[٤٢] :

القسم الأول منه في علاج الأمراض، القسم الثاني في حفظ الصحة، القسم الثالث في الجبر والجراحات، القسم الرابع في قوى الأدوية والأغذية وجميع ما يحتاج إليه من المواد في الطب، القسم الخامس في الأدوية المركبة، القسم السادس في صنعة الطب، القسم السابع في صيدلة الطب، الأدوية وألوانها وطعمها ورائحتها، القسم الثامن في الأبدان، القسم التاسع في الأوزان والمكاييل، القسم العاشر في التشريح ومنافع الأعضاء، القسم الحادي عشر في الأسباب الطبيعية من صناعة الطب، القسم الثاني عشر في المدخل إلى صناعة الطب. نذكر فيما يلي مثلاً على أسلوب الرازي نسوقه من كتاب الحاوي وقد اخترناه من بحث عن الظفرة PTERYGEON والتي تعتبر من أمراض الملتحمة Conjonctive[٤٣]. يقول الرازي[٤٤] : «الظفرة زيادة في الملتحم، يبدأ نباتها على الأكثر من المآق الأكبر، وربما امتدت على الملتحم كله، حتى تبلغ القرني وتغطي الناظر». قال جالينوس[٤٥] : الظفرة منها صلب ومنها لين ومنها صفراء ومنها حمراء، فما كان منها رخوة بيضاء فلتقطع بالحديد، وما كان منها صلبة فلا تعرض لقطعها. وما قطع منها فقطّر في العين كمّوناً ممضوغاً مع الملح وضمّدها بمح البيض ودهن ورد[٤٦] بقطن جديد يومين أو ثلاثة، وليكثر فتحها، ويقلبها صاحبها كثيرا لئلا تلزق بالجفن. ثم اكحلها بعد ثلاثة أيام بالباسليقون، والاشياف الأخضر، و الروشنائي، ونحوه من الأكحال الحادة، ليقطع أصلها ولا تعود.

من جامع الكحّالين قال ابن الطلاووس: قطّر للظفرة لبن امرأة مع كندر[٤٧]، فإن خرقت الضربة من الملتحم شيئا فامضغ كمّونا وملحاً، واجعله في خرقة مع كتان واعصره فيها، فإن بقي أثر الدم غليظاً، فاطرح فيه الزرنيخ الأحمر[٤٨] مسحوقاً في الماء فترة حتى ينحل فيه وخذ ماصفا فقطّره في العين.

من المقالة الرابعة عشرة من حيلة البرء لجالينوس قال: الظفرة ما دامت صغيرة تقطعها الأدوية التي تجلو، وإذا صلبت وعظمت، تعالج بالحديد. للظفرة قلقنت ونوشادر[٤٩] يتخذ شيافاً، ويكحل به فإنه عجيب.

فليفريوس قال: إذا كانت الظفرة حمراء أو خضراء فكمّد العين بماء الملح، ويستعمل دقيق الباقلي والافستين والزوفا[٥٠] والفونج[٥١] ونحوها وقشور الفجل والزبيب، وأما المزمنة السوداء فيصلح لها الخردل.

بولس قال : وللظفرة غير المزمنة، يؤخذ من قلقديس وملح أندراني جزءان، وصمغ نصف جزء، يتخذ شيافاً بماء الأشق ويكحل به.

لي [٥٢]: شياف للظفرة إذا كان قد سكن وجعها وبقي أثرها، زرنيخ أصفر جزء، انزروت[٥٣] نصف جزء، حجر الفلفل[٥٤] نصف جزء، يعمل شيافا ويقطر في العين بماء الكزبرة.

ومن الكتب الهامة في مجال الطب، والتي بلغت شهرتها شأوا عالياً، نذكر المنصوري والذي ألفه الرازي للأمير منصور بن اسحق كما مرّ معنا، وقد تحرى فيه الاختصار والإيجاز. وأخيرا قام الدكتور حازم البكري الصديقي بتحقيقة[٥٥] باذلاً بذلك جهداً مشكوراً، ونُشر الكتاب بإشراف معهد المخطوطات العربية. وهو يتألف من عشر مقالات، الأولى في المدخل إلى الطب وفي شكل الأعضاء وخلقها. المقالة الثانية: في تعرف مزاج الأبدان وهيئتها، والأخلاط الغالبة عليها واستدلالات وجيزة جامعة من الفراسة.

المقالة الثالثة في قوى الأغذية والأدوية. المقالة الرابعة في حفظ الصحة. المقالة الخامسة في الزينة. المقالة السادسة في تدبير المسافرين. المقالة السابعة جمل وجوامع في صناعة الجُبُر والجراحات والقروح. المقالة الثامنة في السموم والهوام. المقالة التاسعة في الأمراض الحادثة من الغرق إلى القدم. المقالة العاشرة في الحميات وما يتبع ذلك مما يحتاج إلى معرفته.

ويعتبر المنصوري من الكتب الأساسية التي بقي يُعمل بها في الجامعات الأوروبية حتى القرن السابع عشر. وقد ترجم[٥٦] إلى اللاتينية وهو معروف في الغرب باسم AD AL-MANSOREM، ونشرت ترجمته في ميلانو عام ١٤٨١، وكذلك نشر الدكتور رينو P.RENAUD معجم مصطلحاته الطبية نقلاً عن كتاب مفيد العلوم ومبيد الهموم[٥٧] لابن الحشاء، واتخذ له عنوان (ملحق على المنصوري للرازي) وبالفرنسية: GLOSSAIRE SUR LE MANSÜRI DE RAZÉS

نذكر فيما يلي مثالاً من المنصوري، اخترناه من المقالة الثانية والتي تبحث في مزاج الأبدان، والأخلاط الغالبة عليها. ونذكّر بما قاله الأقدمون أن المادة مؤلفة [٥٨]من اتحاد أربعة عناصر هي الهواء والماء والتراب والنار. ويقابلها أربع طبائع حار، بارد، يابس، رطب، ويقابل هذه العناصر في الإنسان أربعة أخلاط هي الدم والصفراء والبلغم والسوداء. ولكل من هذه الأخلاط عضو

يختص به فالكبد هو للدم والمرارة هي للمرة الصفراء، والطحال للمرة السوداء، والمعدة للبلغم.

يقول الرازي[٥٩]: «لي ذكر علامات جزئية يستشهد بها مع سائر الدلائل، ويستعان بها في بعض الأحوال، على تعرف الأمزجة المختلفة: الصوت الجهير يدل على حرارة المزاج، والخامل الليّن يدل على برودته، وسرعة الكلام تدل على حرارة المزاج، وسرعة الطرف تدل على حرارة المزاج، والأنف المسنون الحسن والعنق الطويل والحنجرة البارزة النابتة والصوت الحاد الخشن يدل على يبس المزاج. وعظم العين وسحنها ووفورها ونتوءها يدل على رطوبة المزاج. والعين الكبيرة الآخذة في الذهاب في عرض البدن، كأعين الأتراك تدل على رطوبة المزاج، وخشونة الشعر وانتصابه تدل على حرارة المزاج وفطسة الأنف وكثرة لحم الخدين، وخفة الشعر في العارضين تدل على رطوبة المزاج. واللثغة تدل على رطوبة المزاج، وزفرة البدن وبخره، يدلان على مزاج حار. واللون الخامل مع تهيج الوجه والورم في الجفن الأسفل يدل على ضعف الكبد. وتفرق الأسنان ودقتها وضعفها يدل على ضعف الجسد وقلة العمر. وقصر الأصابع وضخامتها يدل على برد المزاج ورطوبته، ولين الأظفار ورقتها واستواؤها يدل على رطوبة المزاج. ولطافة الكفين والقدمين تدل على ضعف البنية وقلة الحرارة الغريزية».

وفي موضع آخر يقول: «واعلم أن دلائل الوجه والعين خاصة أقوى الدلائل وأوضحها». أما في باب دلائل الفم والشفة والأسنان[٦٠] فيقول:

«من كان واسع الفم فهو فهيم شجاع، ومن كان غليظ الشفة فهو أحمق غليظ الطبع، ومن كان قليل صبغ الشفة فهو ممراض، ومن كان ضعيف الأسنان رقيقها متفرقها فهو ضعيف البنية، ومن كان طويل الأنياب قويها فهو نهم شرير»[٦١].

ولابد أن نأتي على ذكر سريع لأهم الكتب الطبية، التي ألفها الرازي وسنأتي عليها بتلميح دون تصريح:

- كتاب **الجدري والحصبة** : وهو أول كتاب عُرف من نوعه.. وفيه عرّف الرازي - لأول مرة - الفرق بين الجدري والحصبة[٦٢]. ويعتبر من الكتب الشهيرة، التي طالما تناقش حولها العلماء، وقد طبع أربعين طبعة بين عام ١٤٩٨ و ١٨٦٦ وترجم إلى اللاتينية سنة ١٤٩٨، وإلى الإنكليزية عام ١٨٤٨[٦٣]، ونشر بعنوان TREATRISE ON THE SMALLPOX AND MEASLES

- كتاب **أطعمة المرضى**.

- كتاب **في استدراك ما بقي من كتب جالينوس مما لم يذكره حنين**[٦٤] **ولاجالينوس في فهرسته**.

- كتاب **في أن الحمية المفرطة تضر بالأبدان.**

- كتاب **ما يقدم من الفواكه والأغذية وما يؤخر.**

- كتاب **في أن الطبيب الحاذق ليس هو من قدر على إبراء جميع العلل فإن ذلك ليس في الوسع ولا في صناعة ابقراط.**

- **اختصار حيلة البرء لجالينوس.**

- **تلخيص كتاب الأعضاء الآلمة لجالينوس.**

- كتاب **في القولنج.**

- كتاب **مختصر في اللبن.**

- كتاب **المدخل إلى الطب.**

- **مقالة في البهق والبرص.**

- كتاب **طب الفقراء** يوضح فيه الأمراض وعلاجها بالأدوية الموجودة إذا لم يحضر الطبيب.

- رسالة إلى تلميذه يوسف بن يعقوب **في أدوية العين وعلاجها ومداواتها وتركيب الأدوية لما يحتاج إليه من ذلك.**

- **مقالة في الزكام والنزلة وامتلاء الرأس.**

- كتاب **صفة البيمارستان.**

- **رسالة في الحمام ومنافعه ومضاره.**

- **مقالة في الحصى في الكلى والمثانة.**

- كتاب **ما الفارق**. وهو كتاب في التشخيص المقارن أو ما يصطلح عليه في كليات الطب السورية (التشخيص التفريقي). يقول الرازي في مقدمة الكتاب[٦٥]: «إني لما رأيت أطباء الزمان، لايعرفون من الأمراض إلا ماتصوروه عن الكتب، بدلائله، وأسبابه المذكورة، وكانت الأسباب والدلائل قد تشترك، والأمراض قد تشتبه، وكانت الهمم قاصرة عن تحصيل العلم بذلك، بالقياس والاستخراج من الأصول والقواعد، رأيت أن أجمع كتاباً، فيما يشتبه من الأسباب، والدلائل والأمراض، وأجمع فيه كل مشتركين ومتشابهين منهما، ثم أفرق بينهما. وهذا شيء يسهل حفظه وتذكره عند وقوعه». وقد قام الدكتور سلمان قطاية بتحقيق كتاب ما الفارق أو (كلام في الفروق بين الأمراض)، ونشر بإشراف معهد التراث العلمي العربي التابع لجامعة حلب.

وبالإضافة إلى ما ذكرنا من أهم كتب الرازي الطبية، يوجد أيضا العديد من الكتابات ومنها رسالة سجل فيها بدقة تاريخ حالات مرضية، وقد أمكن التعرف على بعضها من خلال أبحاث ماكس مايرهوف(٦٦) MEYERHOF ، والتي ذكر أكثر من ثلاث وثلاثين ملاحظة سريرية تتعلق بدراسة سير المرض مع العلاج المستعمل وتطور حالة المرض ونتيجة العلاج. كان الرازي الطبيب أبقراطي المذهب جالينوسيه، على أن ذلك لم يمنعه من نقد صاحبيه فيما أوجب النقد. فقد ألف (كتاب الشكوك والمناقضات التي في كتب جالينوس)، وهو ينقد أيضا بعض آراء إقليدس في المناظر، فيؤلف كتابه (في كيفيه الإبصار)، يبين فيه أن الإبصار لا يتم بواسطة شعاع يخرج من العين، وينقد فيه أشكالاً من كتاب المناظر لإقليدس، فيوافق رأيه في ذلك رأي ابن الهيثم بعده، المؤيد بتجاربه المدققة(٦٧). ننتقل الآن إلى مجال آخر من مجالات العلم، برع فيه الرازي، وهو الكيمياء، وسوف نأتي سريعا على تعداد لأهم ما كتب في هذا الفن، رغم أن شهرته وبراعته في الطب، لايوازيها في أي فرع آخر من فروع المعرفة.

لقد كتب الرازي عدة كتب، وكان ملماً بآراء من سبقه من الكيميائيين(٦٨)، ولكنه اختلف عنهم، في أنه قدم تقسيماً منطقياً للعناصر المعروفة لديه، وأعطى أوصافاً دقيقة للأدوات، والطرق التي استخدمها في تجاربه العملية، وتوصل من خلال ذلك إلى نتائج دقيقة مبنية على ملاحظاته هو نفسه. وكان يقول(٦٩): «أنا لا أسمي فيلسوفاً إلا من كان قد علم صنعة الكيمياء لأنه قد استغنى عن التكسب من أوساخ الناس، وتنزَّه عما في أيديهم، ولم يحتج إليهم».

أما أهم كتبه في الكيمياء فنذكر :

- كتاب **في أن صناعة الكيمياء إلى الوجوب أقرب منها إلى الامتناع**، وهو يتألف من اثني عشر كتاباً(٧٠)

- كتاب **سر الأسرار**(٧١). وقد ترجم إلى اللغات الأوروبية، وكان الكتاب المعتمد في مدارس أوروبا، وفيه صنَّف المواد بما يشبه ترتيب جابر بن حيان، حيث يقسم المعادن إلى أحجار، وزاجات وبورق وأملاح، ثم يدرس عمل مختلف هذه المواد، ثم يصف الآلات المستعملة. ورغم أن ريسكا Ruska قد نقده نقداً لاذعاً حيث قال: إن ما ذكر في هذا الكتاب، لايوافق أي شيء من المواد المستعملة في العلم العصري، إلا أنه في الواقع نلاحظ وجود خصال عديدة إيجابية في كتابه، لعل أهمها ملازمة الرازي للتجربة ودقة وصفه للآلات والعمليات التي يقوم بها.

- كتاب **الحجر الأصفر**.

- كتاب **في محنة الذهب والفضة والميزان الطبيعي**.

- كتاب **الرد على الكندي**(٧٢) **في رده على الصناعة**.

- كتاب **الرد على الكندي في إدخاله صناعة الكيمياء وفي الممتنع.**

- كتاب **المدخل التعليمي.**

- كتاب **المدخل البرهاني .**

- كتاب **شرف الصناعة وفضلها.**

- كتاب **الإكسير.**

- كتاب **نكت الرموز والشواهد.**

وقد ألحقت مؤلفات الرازي في الكيمياء بعض الأذى. ومما يذكر في سبب وفاته أنه ألف كتابا في الكيمياء وحمله إلى المنصور الساماني.[٧٣] فلما وصل إلى خراسان قدَّم الكتاب إلى المنصور فأعجبه وشكره ودفع إليه ألف دينار، ولكنه قال: أريد أن تخرج لي هذا الذي ذكرت في الكتاب إلى حيز الفعل.

والظاهر أن الرازي لم يكن يعتقد صحة الكيمياء وإمكان تحويل المعادن الخسيسة إلى الذهب والفضة، وإنما كان يؤلف بها الكتب على ما يصفها أصحابها التماساً للمال، فلما طلب المنصور منه هذا الطلب، قال له : إن ذلك يحتاج إلى المؤن والعدد والعقاقير، والدقة في العمل، مما يستغرق نفقات طائلة، فقال له المنصور : كل ما احتجت إليه فإني أحضره لك. فلما رأى إصرار المنصور أذعن، ولكنه عجز عن العمل، فقال له المنصور : ما اعتقدت أن حكيما يرضى بتخليد الكذب في كتب ينسبها إلى الحكمة يشغل بها قلوب الناس ويتعبهم فيما لا يعود عليهم بمنفعة، ثم قال له : لقد كافأتك على قصدك وتعبك، بما صار إليك من الألف دينار، ولابد من معاقبتك على تخليد الكذب، ثم أمر أن يضرب بالكتاب على رأسه حتى يتقطع، ثم جهزه وسيَّره إلى بغداد، فكان ذلك الضرب سبباً في نزول الماء فى عينيه، وجاءه رجل يداويهما، فقال له الرازي : كم طبقة للعين؟ فقال : لاأعلم فقال: لا يقدح عيني من لا يعلم ذلك، ثم قال : قد نظرت الدنيا حتى مللت فلا حاجة بي إلى عينين.

وفي الواقع إننا لا نعرف مدى صحة هذه الرواية. لأن هناك رواية أخرى تقول إن سبب عمى الرازي هو نزول الماء في عينيه، أو ما يعرف بالساد CATARACTE حيث يقول في كتاب السيرة الفلسفية[٧٤] : «... وأنه بلغ من صبري واجتهادي أنى كتبت بمثل خط التعاويذ، في عام واحد أكثر من عشرين ألف ورقة، وبقيت في عمل الجامع الكبير خمس عشرة سنة ليل نهار حتى ضعف بصري. وحدث علي فسخ في عضل يدي يمنعاني في وقتي هذا عن القراءة والكتابة. وأنا

على حالي لا أدعهما بمقدار جهدي واستعين دائما بمن يقرأ ويكتب لي».

ورغم كل ذلك فقد مرَّ معنا، أن الرازي استحضر الكحول انطلاقا من مواد نشوية وسكرية، وأنه استحضر بعض الحوامض، وبالجملة فالرازي يسلك في تجاربه المسلك العلمي الخالص مما أدى ببعض الباحثين إلى أن يقول:[٧٥] «إن الرازي هو مؤسس الكيمياء الحديثة في الشرق والغرب».

وأخيراً ندخل روضة غناء من رياض المعرفة عند الرازي، كانت له فيها مداخلات كثيرة، وهي الفلسفة.

وقد كتب الرازي الكثير من المؤلفات في مجال الفلسفة، ورغم أن انتقاد الكثيرين لأفكار الرازي الفلسفية، كان قاسياً، إلا أننا لا ننكر أنه قد ترك بصماته الواضحة في هذا العلم، ومن الذين انتقدوا أفكار الرازي، نذكر[٧٦] القاضي صاعد حيث يقول: «إن الرازي لم يوغل في العلم الإلهي، ولا فهم غرضه الأقصى، فاضطرب لذلك رأيه، وتقلد آراء سخيفة، وانتحل مذاهب خبيثة، وذم أقواما لم يفهم عنهم، ولا اهتدى لسبيلهم». وأما البيروني، فقد ذكر [٧٧]أنه يوافق الرازي أحياناً، ولا يرى رأيه في الكثير من المسائل الفلسفية، والمذهبية الدينية. ولابن سينا موقف معارض أيضا حيث رد على الانتقادات المنطقية التي وجهها الرازي لفلسفة أرسطو الطبيعية، وأدى به دفاعه عن وجهة نظر أرسطو إلى القول «إنه كان من اللازم للرازي أن يظل معنيا بعلوم الطب فقط، دون أن يزج بنفسه في الميتافيزيقيات التي لم يكن أهلاً لها»[٧٨]

نذكر فيما يلي عرضاً لأهم كتب الرازي الفلسفية[٧٩] مع مقتطفات من بعض أفكاره وكتاباته الفلسفية.

- كتاب **البرهان**.
- كتاب **في الانتقاد والتحرير على المعتزلة**.
- كتاب **السر في الحكمة**.
- كتاب **في العلم الإلهي على رأي أفلاطون**.
- كتاب **الطب الروحاني**[٨٠] ، ويعرف أيضا بطب النفوس، ويهدف إلى إصلاح أخلاق النفس، كان لهذا الكتاب كبير الأثر في الأدب العربي، وقد رد عليه حسب بروكلمان[٨١]، أبو بكر محمد بن اليمان السمرقندي المتوفي سنة ٢٦٨ للهجرة.

نورد منه بعض المقتطفات في فضل العقل ومدحه حيث يقول: «بالعقل وصلنا إلى معرفة الباري عز وجل، الذي هو أعظم ما استدركنا، وأنفع ماأصبنا. وبالجملة فإنه الشيء الذي لولاه

كانت حالتنا حالة البهائم والأطفال والمجانين، والذي به نتصور أفعالنا العقلية قبل ظهورها للحس فنراها كأننا قد أحسسناها، ثم نتمثل بأفعالنا الحسية صورها فتظهر مطابقة لما تمثلناه وتخيلناه منها. وإذا كان هذا مقداره ومحله وخطره وجلالته، فحق علينا ألا نحطه عن رتبته، ولا ننزله عن درجته، ولا نجعله وهو الحاكم محكوما عليه، ولا هو الذمام مذموماً ولاهو المتبوع تابعاً بل نرجع في الأمور إليه، ونعتبرها به، ونعتمد فيها عليه فنمضيها بإمضائه ونوقفها بإيقافه، ولا نسلط عليه الهوى، الذي هو آفته ومكدره والحائد به عن سننه ومحجته وقصده واستقامته». ويذكر الرازي في الفصل ١٧ من كتاب الطب الروحاني، في القصد في الاكتساب: «إنه لما كانت عيشة الناس إنما تتم وتصلح بالتعاون والتعاضد، كان واجباً على كل واحد منهم أن يتعلق بباب من أبواب هذه المعاونة، ويسعى في الذي أمكنه وقدر عليه منها، ويتوقى في ذلك طرفي الإفراط والتقصير، فإن مع أحدهما – وهو التقصير- الذلة والخساسة والدناءة والمهانة، إذا كان يؤدي بالإنسان إلى أن يصير عيالاً على غيره، ومع الآخر الكد الذي لا راحة منه والعبودية التي لا انقضاء لها». (٨٢)

ومن كتبه الفلسفية كتاب سمع الكيان، وقد جعله مدخلاً للعلم الطبيعي، وكتاب في السيرة الفاضلة، وسيرة أهل المدينة الفاضلة، وكتاب الحاصل، وغرضه فيه ما يحمل من العلم الإلهي من طريق الأخذ بالحرص وطريق البرهان، وكتاب ميزان العقل، وكتاب في اللذة، وفيه يبدو أن الرازي قد تأثر في قوله في اللذة، والألم بما قاله أفلاطون في كتاب طيماوس(٨٣). ومما يقوله الرازي في كتاب اللذة نذكر: (إن اللذة ليست إلا العودة إلى الحالة الطبيعية، بعد الخروج عنها، وهو معنى الخلاص عن الألم، كالأكل للجوع، والجماع لدغدغة المني أوعيته، ونحن لا نمنع جواز أن يكون ذلك أحد أسباب اللذة، إذ بالعودة إلى الحالة الملائمة يحصل إدراكها، فإن الأمور المستمرة لايشعر بها، فإذا زالت الحالة الطبيعية المستمرة ثم عادت بزوال ما ليست طبيعية حصل إدراكها الذي هو اللذة، إنما ننازعه في مقامين، قد تحصل اللذة من غير سابقة ألم وحالة غير طبيعية كما في مصادفة مال ومطالعة جمال من غير طلب وشوق لا على التفصيل ولا على الإجمال، فلم يخطر ذلك بباله قط لاجزئيا ولا كلياً... وقد يحصل الخلاص من الألم من غير لذة كما في حصول الصحة على التدريج). وأخيرا لابد من أن نذكر شيئا من كتابات الرازي الشعرية ونقتطف بيتين مما قاله(٨٤) :

لعمري ما أدري وقد أذن البلى
بعاجل ترحال إلى أين ترحالي
وأين محل الروح بعد خروجه
من الهيكل المنحلّ والجسد البالي

وقد شغل مشكل الروح ومآلها بال الفلاسفة من القديم. ومن المفيد ذكر القصيدة العينية لابن سينا التي اشتهرت في هذا المعنى.

ونذكر أيضا بعضاً مما قاله الرازي في ذم السكر والشراب، وأنه يجلب على صاحبه فقدان العقل وهتك الستر واظهار السر والقعود عن إدراك جل المطالب الدينية والدنيوية فلا يصيب منها نصيبه :

متى تدرك الخيرات أو تستطيعها
ولو كانت الخيرات منك على شهر
إذا بتّ سكراناً وأصبحت مثقلاً
خماراً وعاودت الشراب مع الظهر

وصفوة القول ، فقد عاش الرازي حياة حافلة بالجد والاجتهاد، وألف مئات التصانيف والكتب، لكن شهرته في مجال التأليف الطبي ترتد خاصة إلى كتابي الحاوي والمنصوري. تقول المستشرقة زيغريد هونكه[٨٥] SIGRID HUNKE : «صحيح أن كتاب المنصوري لايدع حاجة إلا ويتكلم عنها، ولكن الحاوي كامل كما يجب أن يكون الكتاب». أما كتابه في الجدري والحصبة فيعتبره نيوبرجر من أثمن الكتب.

والواقع أن الرازي وإن خدم بصناعة الطب الأكابر من ملوك العجم ووزرائهم فإنه لم ينعم بالاستقرار في حياته[٨٦]، لتقلب أهواء الأمراء واضطراب الحياة السياسية في زمانه، كما قد لاقى من رد فعل المتزمتين الرافضين لآرائه الفلسفية ما لاقى. وقد حرمنا أنه أصيب في آخر عمره بنزول الماء في عينيه حتى عمي، ومن غريب الأمر أن هذا الطبيب الماهر الذي كتب في وصف العين وعلاجها الكثير من الكتب والمقالات، وأجرى عليها العمليات الناجحة رفض أن تقدح[٨٧] عينه متعللاً بكونه (قد نظر إلى الدنيا حتى ملّ منها) وتلك كانت من علامات التشاؤم والقنوط. وقد فقد بصره نهائيا قبل وفاته بسنتين، وانقطع عن مقابلة الناس، واعتكف في منزله لا يسمح لأحد أن يزوره إلا الصفوة من تلاميذه وبعض أصدقائه المخلصين. وكان قبل هذا التاريخ قد عاد إلى مسقط رأسه الري، وبقي بعزلته، حتى وافاه الأجل عن أكثر من سبعين سنة، توفي أبو بكر محمد بن زكريا الرازي سنة ٩٢٥ للميلاد لخمس مضت من شعبان من سنة ٣١٣ للهجرة.

وبوفاته أسدل الستار عن استمرار عبقريته الفذة التي أنارت مشعل العلم والمعرفة الإنسانية، وقد بقيت كتبه الطبية تدرس في جامعات العالمين الإسلامي والأوروبي، حتى القرن السابع عشر، فاستحق بذلك وعن جدارة اللقب الذي أطلقه عليه ابن أبي أصيبعة (جالينوس العرب).

والواقع أنه لا يوازي الرازي في مكانته العلمية أحد إلا الشيخ الرئيس ابن سينا وكلاهما عظيم... وإذا جاز لنا أن نقارن بينهما[٨٨] قلنا إن الرازي يفوق ابن سينا في الطب، وان ابن سينا يفوقه في الفلسفة.

وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم : «إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث صدقة جارية أو علم ينتفع به أو ولد صالح يدعو له». والله من وراء القصد.

الهوامش

(١) عيون الأنباء ابن أبي أصيبعه ج ص ٤١٤ بيروت ١٩٦٥
طبقات الأطباء والحكماء. ابن جلجل ص ٧٧ القاهرة ١٩٥٥
(٢) تاريخ الطب وآدابه وأعلامه الدكتور أحمد شوكت الشطي ص٢٢٤ حلب ١٩٨١
(٣) عيون الأنباء ابن أبي أصيبعه ج١ ص ٤١٤
(٤) البيمارستان : كلمة فارسية مركبة من لفظتين (بيمار) وتعني مريض و (ستان) وتعني محل فيكون المعنى دار المرضى وقد استعملها العرب ثم استعربوها
(٥) أدب العلماء الدكتور محمد السويسي ص ١٩ الدار العربية للكتاب تونس ١٩٧٩
(٦) نفس المرجع
(٧) أبو الحسن علي بن سهل بن ربن الطبري ولد سنة ٨٠٨ في طبرستان. اشتهر أمره في الطب سنة ٨٥٠ للميلاد أشهر كتبه فردوس الحكمة وهو موسوعة اقتبس ما جاء فيها من مصادر يونانية وهندية، وله أقوال حكيمة منها طول التجارب زيادة في العقل
(٨) الفهرست محمد بن اسحاق النديم ص ٤١٦ طباعة مصر
(٩) تاريخ الطب وآدابه وأعلامه الدكتور أحمد شوكت الشطي. ص٢٢٤
(١٠) نفس المرجع ص٢٢٥
(١١) محاضرات في تاريخ الطب. الدكتور نشأت الحمارنة ص ٨٠ جامعة دمشق ١٩٧٩
(١٢) نفس المرجع ص ٨١ .
(١٣) الفهرست. محمد بن اسحاق النديم ص ٤١٦ طباعة مصر.
(١٤) عيون الأنباء ص ٤١٤ ج ١
(١٥) طرائف من الأقاصيص الطبية عند العرب د مؤنس غانم. مجلة الطبيب ص ٤١ عدد ١٤ ١٩٨٢ .
(١٦) نفس المرجع
(١٧) أدب العلماء الدكتور محمد السويسي ص ٢٠
(١٨) عيون الأنباء ابن أبي أصيبعة ج ٢ ص ٤٤
(١٩) ترجمة الرازي من كتاب المنصوري د. حازم البكري الصديقي ص ٥٢٦ طباعة معهد المخطوطات العربية ١٩٧٨ .
(٢٠) تاريخ الطب عند العرب في القرون الأخيرة الدكتور شوكت الشطي جامعة دمشق ١٩٦٠ ج ٢ ص ١٢
(٢١) تاريخ الطب وآدابه وأعلامه الدكتور أحمد شوكت الشطي ص٢٢٧
(٢٢) ترجمة الرازي من كتاب المنصوري د حازم البكري الصديقي ص٥٢٧
(٢٣) تاريخ الطب وآدابه وأعلامه الدكتور أحمد شوكت الشطي ص٢٢٨
(٢٤) شمس العرب تسطع على العالم. زيغريد هونكه. ص ٣٤٥ طباعة دار الآفاق ١٩٨١
(٢٥) السرسام تعبير فارسي مؤلف من شقين (السر) وهو الرأس و(السام) وهو الورم والمرض فيصير المعنى مرض في الرأس أو ورم في الرأس.
(٢٦) الحاوي في الطب محمد بن زكريا الرازي مطبعة دائرة المعارف الإسلامية حيدر آباد الدكن ١٩٦٠
(٢٧) الطحلب بضم اللام شيء أخضر لزج يخلق في الماء ويعلوه فالماء طحل
(٢٨) عيون الأنباء ج ٢ . ص ٣٤٦
(٢٩) طرائف من الأقاصيص الطبية عند العرب د مؤنس غانم مجلة الطبيب ص١٥ عدد ١٤ ١٩٨٢

(٣٠) محاضرات في تاريخ الطب الدكتور نشأت الحمارنة ص ٨٢ جامعة دمشق ١٩٧٩ .

(٣١) نفس المرجع ص ٨٣

(٣٢) المنصوري تحقيق الدكتور حازم البكري الصديقي ص ٥٢٨ .

(٣٣) تاريخ الطب وآدابه وأعلامه الدكتور احمد شوكت الشطي ص٢٢٦

(٣٤) أدب العلماء الدكتور محمد السويسي ص ٢٥

(٣٥) رسائل فلسفية الرازي. ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٣٦) الفهرست لمحمد بن اسحاق النديم. ص ٤١٦

(٣٧) عيون الأنباء ج ٢ ص ٣٥٢

(٣٨) البيروني (٩٧٣-١٠٤٨) للميلاد هو محمد بن أحمد أبو الريحان البيروني الخوارزمي، كان لغوياً أديبا عالماً في علم الهيئة والنجوم وله في الرياضيات اليد الطولى، كما أن له نظراً جيداً في صناعة الطب

(٣٩) أدب العلماء د محمد السويسي. ص٣٠

(٤٠) نفس المرجع ص ٣٣

(٤١) الحاوي محمد بن زكريا الرازي مطبعة دائرة المعارف الإسلامية. حيدرآباد الدكن ١٩٦٠

(٤٢) أدب العلماء محمد السويسي ص ٣٤

(٤٣) الملتحمة غشاء شفاف يغطي العين حتى مستوى القرنية، ونرى من خلاله بياض العين (الطبقة الصلبة) وهو يمتد مبطناً الوجه الداخلي للجفنين العلوي والسفلي.

(٤٤) بلوغ الأرب في أمراض الملتحمة عن العرب د صلاح محمود غانم ص ٣٥-٣٦ جامعة دمشق ١٩٨٢ .

(٤٥) جالينوس GALEN طبيب يوناني ولد سنة ٢٠٠ قبل الميلاد، وهو أشهر أطباء العصور القديمة عند العرب بعد أبقراط نسب إليه نحو ٥٠٠ رسالة

(٤٦) دهن ورد له قوة قابضة مبردة يصلح الأدهان، ويخلط بالضمادات، وهو يبني اللحم في القروح العميقة، يحضر من دهن البنفسج أو الياسمين أو النيلوخر أو الزنبق، ويستعمل كل منها بحسب الحالة

(٤٧) الكندر بالفارسية هو اللبان موجود باليمن خاصة، له ورق وثمر كورق الآس ضمنها الكندر، يقصر منها مواضع بالفأس فيسيل منها الكندر. له خواص مقبضة يقطع نزف الدم. ويلزق في الجراحات الطرية ويملأ القروح العميقة ويدخلها

(٤٨) الزرنيخ له ألوان كثيرة كالأحمر والأصفر والأغبر. ليس فيه خليط من جوهر أخر المحرق منه ذو قوة منضجة تلذع لذعاً شديدا وتقلع اللحم الزائد في القروح وله حرارة وحرقة شديدة أجوده الأصفر، أما النوع المصعد منه فهو قاتل

(٤٩) النوشادر له أصناف كثيرة منها طبيعي ينبع من عيون حمئة في جبال قرب خراسان وهوصنف من الملح محتفر يخرج من معدنه حصى صلب ومنه شديد الملوحة وهو حار يابس، ملطف مذيب ينفع بياض العين

(٥٠) الزوفا حشيشة في طول الذراع، لها ورق من أغصان تنفرش على وجه الأرض، ذات رائحة طيبة، قوتها مسخنة إذا طبخت بالماء وحملت على العين منعا من نزول الماء فيها، لها فوائد أخرى في الربو والسعال المزمن

(٥١) الفوذنج وهو ما يدعى في الشام الزعتر ملطف مسحن منضج، ينتفع من الورق، أما العروق فلا تفيد إذا طبخت وتضمد بها حللت آثار القروح السوداء من البدن وأذهبت لون الدم الميت تحت العين

(٥٢) المتحدث هو الرازي

(٥٣) انزروت أو عنزروت من أنواع الكحل العديدة، وهو كحل فارس مصدره صمغ شجرة تنبت في بلاد الفرس تشبه الكندر، وله قوة ملزقة للجراحات، ويقطع الرطوبات السائلة إلى العين، وإذا سحق ببياض البيض أو باللبن وجفف ثم سحق نفع من الرمد

(٥٤) الفلفل شجرة في بلاد الهند، لها ثمر يشبه اللوبياء، في داخله حب صغير إذا استحكم صار فلفلاً، ومنه ما يجنى غضا وهو الفلفل الأبيض والذي يقع في أخلاط الأكحال وفي الأدوية المعجونة

(٥٥) اعتمد الدكتور حازم البكري الصديقي على أربع نسخ من الكتاب ثلاث منها عثر عليها في بغداد والموصل والرابعة في القاهرة وقد طبعت ونشرت بإشراف معهد المخطوطات العربية في الكويت سنة ١٩٨٧

(٥٦) أدب العلماء. د محمد السويسي ص ٣٣

(٥٧) مفيد العلوم ومبيد الهموم أبو جعفر أحمد بن الحشا تحقيق جورج كولان ورنو الرباط ١٩٤١

(٥٨) حاشية كتاب المنصوري تحقيق د حازم الصديقي ص ٧٩

(٥٩) نفس المرجع ص ٩٠ - ٩١ .

(٦٠) نفس المرجع ص ١٠٠ .

(٦١) نشر القسم الخاص بالفراسة من كتاب المنصوري على حدة تحت عنوان (جمل أحكام الفراسة) حلب ١٩٢٦ وفي مقال لبلسنر PLESSNER بعنوان الفراسة عند الرازي وأثرها على المؤلفين في الشرق والغرب، وذلك ضمن أعمال المؤتمر الدولي الحادي عشر لتاريخ العلوم في وارسو ج ٢ . ١٩٦٧ ص ٢٤٧

(٦٢) العلوم عند العرب قدري حافظ طوقان . ص ١٣٧

(٦٣) أدب العلماء د محمد السويسي ص ٣٧

(٦٤) حنين بن اسحق . ولد في الحيرة سنة ٨١٠ للميلاد وهو من قبيلة عباد اشتهر بنقل الكتب من اليونانية إلى العربية والسريانية من أشهر كتبه المقالات العشر في العين.

(٦٥) كتاب ما الفارق تحقيق الدكتور سلمان قطاية طباعة جامعة حلب ١٩٧٨ .

(٦٦) ماكس مايرهوف (١٨٧٤ - ١٩١٥) مستشرق وطبيب ألماني استقر في مصر عام ١٩٠٣ وكرس حياته لدراسة الطب العربي وكان من كبار أطباء العيون العالميين وفي طليعة مؤرخي الطب العربي.

(٦٧) أدب العلماء د محمد السويسي. ص ٣٨ .

(٦٨) تراث الإسلام. تصنيف شاخت وبوزورث ترجمة إحسان صدقي العمد ج ٣ . ص ١٠٠ . الكتاب ١٢ من سلسلة عالم المعرفة الكويت

(٦٩) عيون الأنباء ج ٢ ص ٣٤٩

(٧٠) أدب العلماء ص ٣٩

(٧١) يوليوس روشكا كتاب الرازي سر الأسرار ترجمة ألمانية ضمن دراسات لتاريخ العلوم الطبيعية والطب المجلد السادس ١٩٣٧ .

(٧٢) هو أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي فيلسوف العرب من كتبه رسالة في التنبيه على خدع الكيميائيين

(٧٣) الكيمياء عند العرب روحي الخالدي ص ٢٥-٢٦ طبع مصر ١٩٥٣

(٧٤) رسائل فلسفية ص ١٠١ - ١٠٢

(٧٥) أدب العلماء. ص ٣٩

(٧٦) نفس المرجع . ص ٤١

(٧٧) نفس المرجع ص ٣٠

(٧٨) مقال سيد حسين نصر مناظرة بين البيروني وابن سينا في رسالة اليونسكو الخاصة بالفية البيروني ١٩٧٤ ص ٢٧ - ٢٩ طباعة القاهرة

(٧٩) رسالة في فهرست كتب محمد زكريا الرازي. أبو الريحان البيروني نشرها بول كراوس القاهرة باريس ١٩٠٢ ص ٢٧٢

(٨٠) كتاب الطب الروحاني طبع في بيروت سنة ١٩٧٣

(٨١) كارل بروكلمان مستشرق ألماني شهير عني بالدراسات العلمية والإسلامية. من أهم كتبه تاريخ الشعوب الإسلامية ألفه سنة ١٩٣٩

(٨٢) كتاب الطب الروحاني الفصل ١٧ ص ٨١ - ٨٢

(٨٣) أدب العلماء ص ٤٣

(٨٤) نفس المرجع ص ٢٨

(٨٥) شمس العرب تسطع على العالم. زيغريد هونكه ص ٢٨٤-٢٨٥ طباعة دار الآفاق ١٩٨١

(٨٦) أدب العلماء ص ٥٦

(٨٧) قدح العين أسلوب جراحي مازال يتبع لدى بعض الأطباء الشعبيين يقوم على خلع الرباط العلوي المعلق لبلورة العين بالاستعانة بمسبار خاص مما يؤدي إلى سقوط البلورة في جوف العين، وتتحسن الرؤية تبعاً لذلك

(٨٨) أبحاث في تاريخ الطب وآدابه وأعلامه الدكتور أحمد شوكت الشطي. ص ٢٣١ .

المراجع

(١) ابن أبي أصيبعة عيون الأنباء طباعة بيروت ١٩٦٥ .
(٢) ابن جلجل طبقات الأطباء والحكماء طباعة القاهرة ١٩٥٥
(٣) د أحمد شوكت الشطي أبحاث في تاريخ الطب وآدابه وأعلامه طباعة جامعة حلب ١٩٨١
(٤) د محمد السويسي أدب العلماء طباعة تونس ١٩٧٩
(٥) أبو بكر الرازي الحاوي في الطب مطبعة دائرة المعارف الإسلامية بحيدر أباد الدكن ١٩٦٠
(٦) أبو الريحان البيروني رسالة في فهرست كتب محمد بن زكريا الرازي باريس ١٩٥٢
(٧) أبو بكر الرازي الطب الروحاني طبع بيروت ١٩٧٣
(٨) ابن البيطار الجامع لمفردات الأدوية والأغذية طبع مصر ١٩٦٠ .
(٩) د أحمد شوكت الشطي تاريخ الطب عندالعرب في القرون الأخيرة جامعة دمشق ١٩٦٠ .
(١٠) د. حازم البكري الصديقي كتاب المنصوري طباعة معهد المخطوطات العربية ١٩٧٨
(١١) د. نشأت الحمارنة محاضرات في تاريخ الطب جامعة دمشق ١٩٧٩
(١٢) د محمود الجليلي المعجم الطبي الموحد. القاهرة ١٩٧٧
(١٣) محمد بن اسحق النديم. الفهرست طباعة مصر ١٩٦٠
(١٤) د. سلمان قطاية كتاب ما الفارق أو كلام في الفروق بين الأمراض طباعة جامعة حلب ١٩٧٨ .
(١٥) د. صلاح محمود غانم بلوغ الارب في أمراض الملتحمة عند العرب جامعة دمشق ١٩٨٦
(١٦) د مؤنس عانم مجلة الطبيب العدد ١٤ باريس ١٩٨٢
(١٧) ابن الحشا مفيد العلوم ومبيد الهموم تحقيق جورج كولان الرباط ١٩٤١
(١٨) زيغريد هونكه شمس العرب تسطع على العالم طباعة بيروت ١٩٨١
(١٩) روحي الخالدي. الكيمياء عند العرب طبع مصر ١٩٥٣
(٢٠) شاخت وبوزورث تراث الإسلام الكتاب ١٢ من سلسلة عالم المعرفة الكويت
(٢١) قدري حافظ طوقان العلوم عند العرب طبع مصر ١٩٦٠ .



قسيمة اشتراك

البيان	مجلة عالم الفكر		مجلة الثقافة العالمية		سلسلة المسرح العالمي		سلسلة عالم المعرفة	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	دك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	١٢	-	١٢	-	٢٠	-	٢٥	-
الأفراد داخل الكويت	٦	-	٦	-	١٠	-	١٥	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	١٦	-	١٦	-	٢٤	-	٣٠	-
الأفراد في دول الخليج العربي	٨	-	٨	-	١٢	-	١٧	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٢٠	-	٣٠	-	٥٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	١٠	-	١٥	-	٢٥	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	٤٠	-	٥٠	-	١٠٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٢٠	-	٢٥	-	٥٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :	
العنوان :	
اسم المطبوعة :	مدة الاشتراك :
المبلغ المرسل :	نقداً / شيك رقم :
التوقيع :	التاريخ : / / ١٩م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت .

وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13100

دولة الكويت

مطابع السياسة ـ الكويت

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي.
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا.
خارج الوطن العربي	ثلاثة دولارات أمريكية أو مايعادلها.